POŁUDNIE

IV

WILNO

1922

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

POŁUDNIE

ROK 1922 WILNO ZESZYT IV
SIERPIEŃ — GRUDZIEŃ
WYDAWNICTWO WIL. TOW. ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Druk „Lux" Wilno, ul. gen. Żeligowskiego 1. Telefon № 203.



Spichrz w Modlinie (pocz. XIX w.).

Portal południowy.

HASŁA WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY

Paweł Wędziagolski.

JUŻ W CIĄGU ostatniego 80-lecia przeżywaliśmy i przeżywamy okres upadku architektury, o tem mówić nie potrzeba — zgadzamy się na to wszyscy. W Polsce stan ten pogorszyły znacznie ciężkie warunki lokalne. Od kilku lat dopiero daje się zauważyć pewien zwrot ku lepszemu, jakkolwiek nie jest to jeszcze powrót architektury na miejsce jej należne w społeczeństwie. Dzisiejsze potrzeby i wymogi państwowe w kraju stwarzają dla architektury perspektywy pomyślne i możliwości bogate: Polska się nietylko odbudowuje, lecz i *buduje*. Mamy zadania, być może mamy i ludzi do umiejętnego ich rozwiązania. Brak jednak myśli kierowniczej, brak atmosfery moralnej, „środowiska zespolonego ideą panującą", jak mówił H. Taine W tych warunkach tylko robieńce domów mogą spokojnie płodzić swe dzieła, architekci zaś, zawód swój kochający, stoją na rozdrożu, rozumiejąc, że bez poparcia i oddźwięku w społeczeństwie, poważna praca architektoniczna jest nie do pomyślenia.

Niema architekta jako twórcy, gdy nie istnieje rozumiejące go audytorjum, jak niema społeczeństwa, jako momentu historycznego, bez architekta, któryby w kształtach przestrzennych wyraził myśli i ideały zbiorowe

Szeregi przyczyn złożyły się na brak opinji kierowniczej wśród naszej zacofanej i obojętnej dla sztuki publiczności. Czyż jest możliwem porozumienie nawet z ludźmi, mieniącymi się krytykami lub profesorami, kiedy się mówi z nimi o szkole, o tradycji, ciągłości kultury, o twórcach takich jak Cézanne, van Gogh, Greco, Goya, Palladio lub Serlio, o tych wszystkich, którzy wysiłkiem potężnego ducha stworzyli to, czem dziś żyjemy? Nie, oni są zawsze święcie przekonani, że historja się od nich samych zaczyna.

Jak często i łatwo w zapędach nowatorskich lży się u nas Matejkę! Za dzieła o architekturze ogłoszono Vignolę, jako szkodnika, krępującego inicjatywę i twórczość A oczerniano tak pamięć wielkiego człowieka w wyzszej uczelni architektury wobec młodego audytorjum!

Jednocześnie nędzne prace przybysza z kraju ongiś sławnego ze swych artystów wystawiono w Zachęcie, reprodukowano w tygodniku najpoczytniejszym, jako wzór dobrego smaku, dobrej architektury, dla

przykładu i naśladownictwa architektów rodzimych. I nikt nie protestował, przeciwnie — podziwiano i dawano zamówienia. Lepszego testimonium paupertatis dać sobie społeczeństwo nasze chyba już nie mogło.

Co myślą o tem wszystkiem wysokie pokoje Capraroli, szlachetny podwórzec i schody willi Papa Giulio, przepiękna fasada willi Medici w Rzymie i smętna, tak głęboko zadumana, Rotonda pod Vicenzą — co myślą, patrząc na tę obrzydliwą mieszaninę nieuctwa z zarozumiałością.

Rozpaczliwy stan naszej kultury artystycznej przykryto płaszczykami haseł dzisiaj tak popularnych, jak niekrępowanie talentów, walka z „akademizmem“, wolność twórczości... W istocie hasła te nie są niczem innem, jak odruchem koniecznym instynktu samozachowawczego wszechwładnego nieuctwa i dyletantyzmu. — Naszym grzechem największym jest już nie sam brak kultury ile przerażający brak szacunku dla niej. Gdzież jest bowiem szacunek w Polsce dla nauki, sztuki, szkoły? — Społeczeństwo nasze nie kocha niczego. Lubuje się w przeciętności i we wszelkiego rodzaju błyskotliwej tandecie, usprawiedliwiając swe upodobania, to modą zagraniczną, to mytem o swoistych gustach „północnych francuzów“. Świadczą o tem teraźniejsze nasze ubiory, meble, wnętrza mieszkań, elewacje domów; stwierdza to tak dobitnie popularność i wziętość lichych malarzy i architektów. Wszystko w czem się ono lubuje jest małe i nędzne, słabe i niespokojne, jak i dusza jego.

Jakkolwiek Rosja była krajem tak dzikim w swej masie, jaką była Polska przed 200 laty, znalazła się w niej garstka inteligencji twórczej, o poziomie kultury najprzedniejszych krajów Europy. Garstka ta potrafiła wzbudzić szacunek dla sztuki i artystów w najszerszych warstwach inteligencji i burżuazji.

Niemasz dotąd u nas takiej grupy. Nasze klasy posiadające nie czują potrzeby i zupełnie nie mają danych ku stworzeniu czegoś, coby stanowiło w rozwoju kultury pamiątkę ich ziemskiego bytowania. Rodziny Sforzów, Medyceuszów, Gonzagów, Borgia, nietylko mogły wydawać ogromne sumy na uświetnienie swych miast, lecz i umiały to robić. Łącznie z artystami stworzyły styl epoki przepięknej.

Niezaprzeczalnym faktem historycznym jest, że najwyższy rozkwit sztuki towarzyszy chwilom skonsolidowania się narodu i państwa, nie tyle politycznego i materjalnego, ile duchowego i idealnego. Objawiało się ono w społeczeństwach, świadomych swego zrzeszenia, zespolonych poglądem na świat w zakresie religji, filozofji i moralności. To ducha zespolenie wraz z nagromadzeniem bogactw materjalnych i przyrodzo-

nych zdolności stwarzało złote epoki sztuki, stawiających słupy graniczne w rozwoju kultury.

Takie epoki są rzadkiemi w dziejach momentami. Za niemi idą okresy poprawności w sztuce, zaniku twórczości, lub tworzenia rzeczy bez żadnej wartości kulturalnej. Można przyrównać epoki rozkwitu do zorganizowanego, harmonijnego ruchu cząsteczek, których praca zbiorowa nazewnątrz daje całej bryle ruch postępowy. Podłożem okresów upadku jest zazwyczaj niebywałe zróżniczkowanie społeczne, rozbicie na cząsteczki, o ruchach nieskoordynowanych, wzajemnie sprzecznych, których wypadkowa pracy zbiorowej nazewnątrz równa jest zeru, lub doń się zbliża. Cała praca cząsteczek zniknęła we wzajemnych się tarciach.



Spichrz w Modlinie (pocz. XIX w.).
Gzyms z maszkaronami.

Badając uważnie historję sztuki epok upadku, stwierdzamy, że przyśpiesza i pogłębia proces rozkładu brak szkoły, zanik kompozycji i rysunku, czyli abecadła sztuki. Porównajmy rysunek antyczny z rysunkiem V, VI i VII wieku w Europie po Chr., rysunek Odrodzenia lub Niemiec Holbeinowskich z epoką Raf. Mengsa, a ujrzymy parodje złośliwe, świetnych pierwowzorów. Natomiast w każdym okresie rozkwitu, lub chociażby podniesienia się poziomu sztuki — powraca szacunek do rzeczy podstawowych: rysunku i kompozycji, a co zatem idzie, wzmaga się znaczenie szkoły, jej potrzeba i jej powaga, jako pomocy i rękojmi przyszłości świetniejszej. Czasy Grecji starożytnej i Rzymu, zarówno i Odrodzenia są przykładem dobroczynnego wpływu szkoły. Warunkom ogólnym rozwoju, o których mówiłem wyżej, towarzyszy szkoła i jej u artystów poszanowanie. Żaden genjusz nie był do pomyślenia poza szkołą, z której wyszedł. Zastrzegam się, że szkołę rozumiem jako zespół ludzi, żyjących

temi samemi ideałami, związanych poglądami wspólnemi na istotę, znaczenie i możliwości sztuki, razem pracujących nad rozwiązaniem zadań plastycznych. Od kształtowania się szkoły, od zrzeszania się ludzi o wspólnych zamiłowaniach, ludzi dostatecznie silnych intelektualnie i mocnych wiarą swego posłannictwa, co potrafią pociągnąć za sobą ogół w odpowiedniej chwili historycznej, — zaczyna się istota każdego odrodzenia.

Zabrnęliśmy daleko drogą fałszywą, odwróceni od podstaw wielkiej twórczości. Upadek sztuki jest dzisiaj tak wyraźny, że rozumieją i widzą to wszyscy. Rażącym przykładem jest zestawienie pierwszej lepszej naszej kamienicy, czy kościoła lub dworca kolejowego z drugiej połowy XIX i z XX w. z pałacem lub kościołem, budowanym w stuleciach 17 i 18.

Jako jeden z ostatnich przykładów poważnego stosunku architekta i społeczeństwa do zadania architektonicznego u nas w Polsce może służyć spichrz w Modlinie, budowany w pocz. 19 wieku w miejscu ujścia Narwi do Wisły.

Nie odznacza się on czystością stylu: florencko-lombardzka góra niezupełnie harmonizuje z dołem klasycznym i portalami. Można mieć również zastrzeżenia co do skomponowania go z terenem i konstrukcji wewnętrznej. Jednakże bije z niego duch dobrej architektury, szacunek dla zadania! Portale północny i południowy o skali rzymskiej, ciosane są z kamienia zarówno jak i gzemsy, maszkarony i boniowania narożne. Kamiennym jest gładki ciosany cokół wysokości około 2,5 mtr. Z kamienia również wykuto w portalu południowym armaturę wojenną niezłą w rysunku, o charakterze hautreliefu. Podane reprodukcje dają wyobrażenie o skali i fakturze tych objektów. A przecież to był tylko spichrz. Był więc architekt, który znalazł w sobie dość mocy wewnętrznej, ażeby potraktować zadanie na miarę budowniczych rzymskich lub włoskich 15—16 wieku i było społeczeństwo, które mu w tem dopomogło.

Nie danem jest nam żyć w czasach Odrodzenia. Nie złożyły się jeszcze na to głębsze przyczyny historyczne, ani dojrzała Idea zespalająca. Wierzymy jednak, że odrodzenie przyjść musi, że już się zbliża, obowiązkiem więc naszym założone przez wieki podwaliny z gruzu oczyścić, wzmocnić, ażeby nasza architektura przyszłości wznieść się na nich mogła.

Niektórzy sądzą, że odrodzenie architektury leży w unarodowieniu jej doraźnem. Odrzucać tych poczynań nie można i cenić je należy. Wznoszenie jednak niezłych chałupek chłopskich, dworków wiejskich i miejskich nie zbuduje architektury polskiej, nie zbliży się nawet do niej. We wszystkich wiekach budownictwo małych domków było jedynie nieznaczną cząstką

architektury narodu. Tylko Wezuwjuszowi zawdzięczamy zachowanie pewnej ilości rzymskich budynków prywatnych. Wzruszają one więcej archeologów, niż architektów. O wiekopomnej architekturze Rzymu świadczą nie one, lecz dumne szczątki akweduków, świątyń, gmachów publicznych i łuków triumfalnych. W samej koncepcji chałupek lub domów mieszczańskich, opartych na najzdrowszych bodaj zasadach architektoniki nie podobna odnaleźć założeń monumentalnych. Objekt i zadanie architektury stanowią gmachy państwowe, gmachy użyteczności publicznej, budynki kultu i pomniki.

Cała nasza architektura monumentalna poczynając od 16-go wieku z Włoch pochodziła i w zasadzie swej jest nawskroś włoską. Do niej też więc należy zwrócić się po odnalezienie drogi zatraconej. Jest to zupełnie zgodne z tradycjami naszego budownictwa i z duchem naszym, na łacińskiej kulturze kształtowanym. Bo jak kultura europejska, według określenia znakomitego humanisty T. Zielińskiego, jest „drzewem rozłożystym, wyrosłym z ziarnka Helleńskiego“, tak nasza polska architektura jest jednym z pędów potężnego konara tego rozłożystego drzewa. Konarem tym — włoskie Odrodzenie.

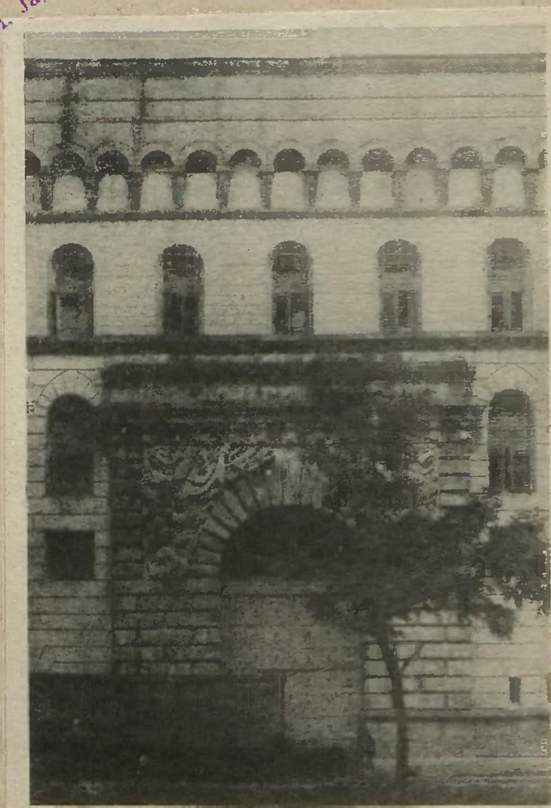
Powrót do dobrych wzorów i zdrowych zasad wielkich mistrzów starożytności klasycznej i odrodzenia — oto hasło, które powinno być parolem dzisiejszego pokolenia artystów architektów. Nie należy się zwracać jednak ani po naśladownictwo, ani po zaczerpnięcie tematów, lecz po zrozumienie zasad i idej przewodnich, po umiejętność rysunku i kompozycji, po kulturę i czystość myśli plastycznej. Po głębokie zrozumienie zadania architekta, po rozmach fantazji twórczej. Po umiejętność wcielania w mury myśli żywej, po życiowość koncepcji architektonicznej i po piękno planów.

Coraz bardziej szerzy się świadomość, że niemożliwem jest budowanie jakiejkolwiekbądź narodowej architektury europejskiej poza zasadami grecko-rzymskich tradycji. Jest to zapowiedź zbliżającego się odrodzenia. Rośnie więc zainteresowanie się staremi szkołami, ideami i zagadnieniami formy, fakturą malarstwa i rzeźby. W architekturze — zwrot do prostoty, do ścian gładkich, rysunku poprawnego i harmonji mas. — Zadaniem naszem jest przyśpieszenie tego ruchu przez krzewienie umiejętności rysunku i kompozycji, podnoszenie poziomu kulturalnego artysty i publiczności. Artysta nieukształcony, nie rozumiejąc idej swego czasu, nie stworzy dzieła wielkiego.

Ten zwrot, nie ku treści ani nawet formie, lecz ku duchowi starej szkoły daje się odczuwać wyraźnie w Europie. Jak wiele zrobiła np. literatura niemiecka, żeby przeciwstawić nędzy dzisiejszej — wielką archite-

kturę przeszłości. Oto pieczołowite wydania Geymüllera, Haupta, Reinhardta, Raschdorfa, kilkakrotnie ogłaszane dzieła Palladio, wydawnictwo Der Zirkel, przygotowujące publikację dzieł klasyków rzymskich i odrodzenia... Wszystko to świadczy, że zbliża się godzina Południa.

Odczuwa się w dziełach poszczególnych artystów ten pęd ku monumentalności, ku stwarzaniu rzeczy na miarę nie otaczającej parafji artystycznej, lecz wielkich arcydzieł przeszłości. Rozproszone przez demokratyzm mieszczański i nieskoordynowanie zróżniczkowane intelekty, skupiać zaczyna budząca się tęsknota do czynu zbiorowego, do woli świadomej, dążącej do tworzenia kultury ciągłej, wartości narastających. Naród nasz pełen jest sił niewyzyskanych, co muszą wybuchnąć płomieniem wielkiej odrodzonej sztuki. Może to jednak wypływać tylko z zasad i ducha wielkich epok Rzymu i Odrodzenia włoskiego. — „Do osiągnięcia tych zadań niemasz innej drogi, nawet dla królewskiego szczepu piastowego“, — jak brzmi parafraza głębokich słów Euklidesa do króla Ptolomeusza.



FIZYCZNE PODSTAWY HARMONJI BARW

Tadeusz Oryng.

WRAŻENIE niemiłe, w najlepszym razie obojętne, wywołują zwykle barwy dowolnie zestawione. Pewne wszakże zestawienia, wykonane przez osoby odpowiednio uzdolnione, są miłe dla oka i one tworzą harmonję. Podobnie dzieje się w świecie tonów muzycznych. Lecz gdy tu, nieomal już od czasów *Pytagorasa*, badacz i kompozytor w poszukiwaniach harmonji muzycznej postępują mniej lub więcej świadomie, to, naodwrót, w świecie barw, poza pewnemi wątpliwej wartości ogólnikami, jedynemi drogowskazami były do niedawna intuicja artysty, lub doświadczenie zdobyte w wyniku pracy mozolnej.

Badania barw bowiem nie mogły wyjść poza sferę luźnych obserwacyj i doświadczeń psychologicznych, a odkrycie „fizycznych" odpowiedników harmonji „psychicznej" nie mogło być wcześniej dokonane, zanim nie stało się możliwe objektywne określenie barwy. Tak więc naukowa harmonja barw jest tworem młodym, gdyż liczy lat kilka zaledwie, to jest tyle, ile czasu upłynęło, odkiedy *Wilhelm Ostwald* oparł systematykę barw na liczbie i miarze [1]).

W dawniejszych próbach odnalezienia praw harmonji barwnej pokutowały analogje muzyczne, wprowadzone przez *Newtona* do teorji barw. *Newton* bowiem przypuszczał, że barwy rozmieszczone są w widmie według tych samych zasad, co tony w gamie muzycznej. Mniemanie to tyczyło się nietylko ilości barw w widmie, których według *Newtona* ma być siedem, jak i siedem jest tonów w oktawie, lecz również—stosunku liczbowego ich zawartości w niem, który zkolei ma być taki sam, jakim jest stosunek interwałów muzycznych skali G—A—B—C—D—E—F—G.

Poglądy Newtona tkwią po dziś dzień jako pozostałości atawistyczne w popularnem twierdzeniu o siedmiu barwach tęczy (pomimo że widzimy

---

[1]) Południe № 3, Nowa teorja barw

ich tylko trzy), w nauce zaś przez długi czas oddziaływały ujemnie na rozwój psychologicznej teorji barw, zwłaszcza w jej części estetycznej.

Jednocześnie wszakże praktycy torują drogę nowym prądom. Rytownik *Le Blond* z Frankfurtu nad Menem drukuje swe miedzioryty najpierw siedmiu barwami, wkrótce jednak zadawalnia się tylko trzema: żółtą, czerwoną i niebieską i ogłasza swe poglądy teoretyczne w książce *Il colorito* w r. 1735. W tym samym czasie do podobnych wyników dochodzi inny mistrz barwnych miedziorytów, *Gautier*, a *Dufay* już w r. 1737 ogłasza w rocznikach Akademji Paryskiej ogólną teorję mieszania trzech farb.

Odtąd nauka o trzech zasadniczych barwach — żółtej, czerwonej, niebieskiej, i trzech wtórnych — pomarańczowej, fioletowej, zielonej staje się dobytkiem ogólnym. Na niej opierają się późniejsze próby klasyfikacji barw *Tobiasza Mayera* (niezupełnie jeszcze wyzwolone z pod wpływu analogij muzycznych), *J. H. Lamberta, F. O. Rungego, Chevreula* i innych.

Teorja trzech barw zasadniczych i nierozróżnianie barw widmowych od barwików doprowadziły do zgoła fałszywych wniosków w dziedzinie barw dopełniających. Nie małe więc wrażenie wywołała rozprawa *Helmholtza* (1852), w której dowiódł on, że niebieszcz i żółć widmowe tworzą razem biel, nie zaś zieleń, jak dotąd mylnie przypuszczano na podstawie zachowania się barwików. To, poprzednio zresztą już przez innych zrobione, lecz zapomniane, odkrycie osłabiło znaczenie dotychczasowej teorji. Systematyka barw oparła się na nowych zasadach, zaczerpniętych z badań fizjologicznych. *H. G. Grasmann, J. C. Maxwell* opracowują nowe nieomal doskonałe układy klasyfikacyjne.

Decydującemi są badania *E. Heringa*, według którego działanie barw dopełniających uwarunkowane jest wzajemnie przeciwnemi procesami fizjologicznemi w siatkówce (assymilacją i dyssymilacją). *Hering* bowiem przyjmuje dla czuć barwnych (kolorowych) dwie pary takich procesów, które — o ile występują samodzielnie — prowadzą do dwóch par barw dopełniających: żółtej — niebieskiej, czerwonej — zielonej; występując zaś razem obok siebie są one odpowiednikami pozostałych barw kolorowych. W ten sposób więc powstała teorja czterech barw głównych, na której również *Ostwald* oparł budowę swego układu.

* * *

Chcąc należycie ocenić znaczenie, jakie układ barw, skonstruowany przez *Ostwalda*, posiada dla teorji harmonji barw, trzeba wejrzeć w budowę logiczną tego układu.

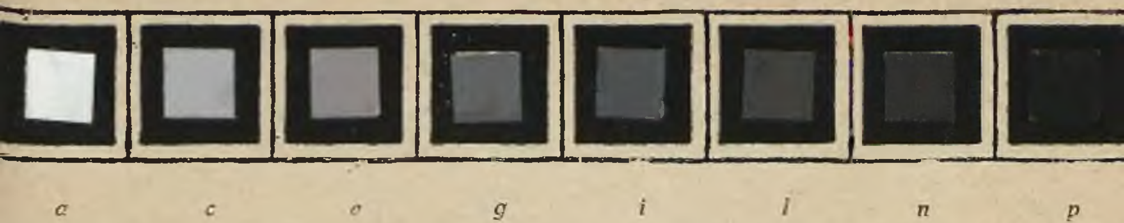

a
c
e
g
i
l
n
p

Fig. 1

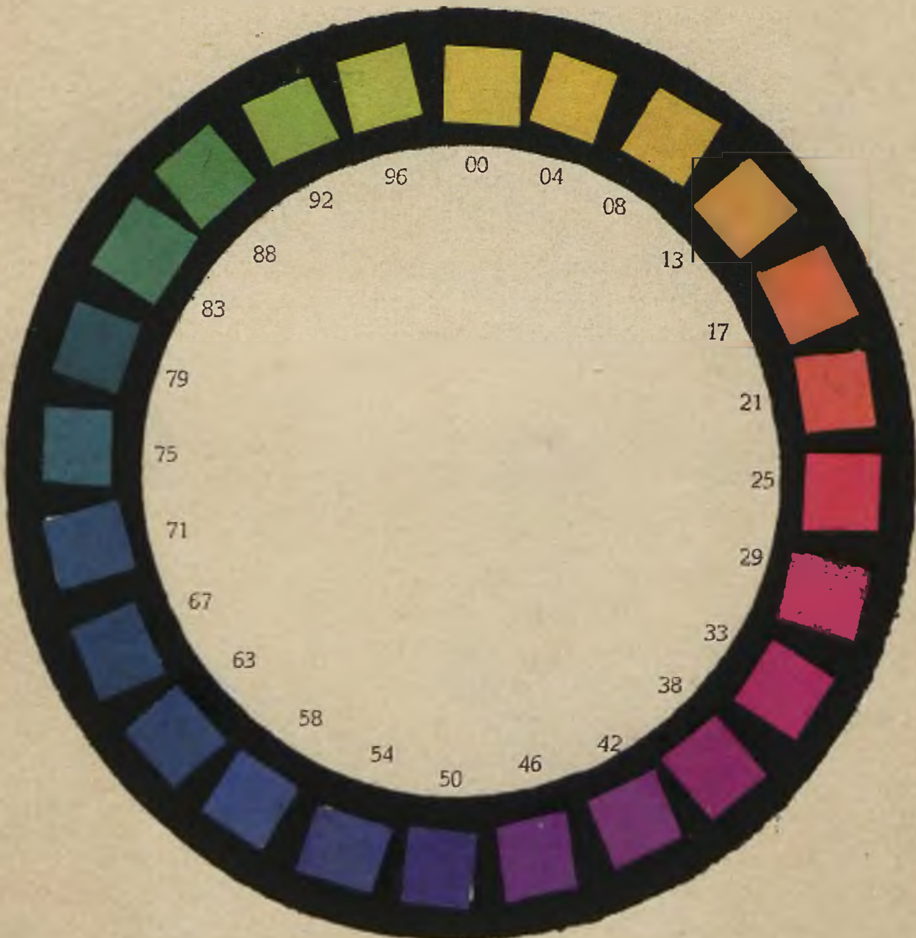

00
04
08
13
17
21
25
29
33
38
42
46
50
54
58
63
67
71
75
79
83
88
92
96

Fig. 2

Z pośród chaosu barw dają się wyodrębnić trzy grupy: barwy szare (niekolorowe), barwy kolorowe czyste i kolorowe mętne.

Wzajemny stosunek barw szarych sprowadza się do różnicy w ich jasności. Można zawsze znaleźć wśród nich pewną barwę *a* jaśniejszą od pozostałych. Dalej, można znaleźć inną szarą *b*, której jasność jest bardziej zbliżona do *a*, niż do trzeciej — *c*. Postępując w ten sposób, możemy umieścić wreszcie wszystkie barwy grupy szarej w jeden szereg, w którym „jasność" będzie przybierała wszystkie wartości od bieli począwszy i na czerni skończywszy. Podobnież możemy uszeregować i barwy kolorowe według ich tonów [1]). Gdy jednak w szeregu szarym, różnica pomiędzy barwą pierwszą w szeregu a następnemi nieustannie wzrasta, zdążając do pewnej największej wartości, to w szeregu tonów — różnice, z początku rosnące, od pewnego miejsca maleją i wreszcie końcowy wyraz szeregu jest już identyczny z jego pierwszym wyrazem. W ten więc sposób grupa barw szarych tworzy szereg otwarty, grupa barw kolorowych — szereg zamknięty (por. fig. 1 i fig. 2).

Ilość barw w obu szeregach teoretycznie jest nieskończenie wielka. Praktycznie jednak, w skutek ograniczonej zdolności rozpoznawczej naszego oka liczba ta nie jest znaczna. Wystarcza więc wyodrębnić i ustalić z pośród wszystkich barw takie pewne barwy, różnica pomiędzy któremi zaledwie jest dostrzegalna, to znaczy, że leży ona w pobliżu progu rozpoznawalności [2]).

Jeżeli następnie, wyodrębnienie i ustalenie (normowanie) odbędzie się według prawa tkwiącego w naturze danej grupy i jeżeli, barwy w ten sposób unormowane zostaną przyporządkowane szeregowi liczb, to każda liczba w szeregu będzie znakiem rozpoznawczym odpowiedniej barwy (fig. 1 i 2). Ponieważ wreszcie szereg zamknięty tonów (koło), zarówno jak i szereg otwarty barw szarych (granice — idealne biel i czerń) tworzą jednostki naturalne, więc znaki rozpoznawcze barw, tworzących równe odstępy psychiczne (zgodnie z prawem *Fechnera*), nabędą cech skali bezwzględnej.

To samo dotyczy barw mętnych z tą tylko różnicą, że tutaj obok tonu zmiennego występują jeszcze dwie inne zmienne wielkości, mianowicie biel i czerń. Jeżeli oznaczymy zawartości bieli w tonie głoskami

[1]) Przez „ton" rozumieć należy cechę barwy, której nadajemy nazwę — żółtej, czerwonej, niebieskiej i t. d.

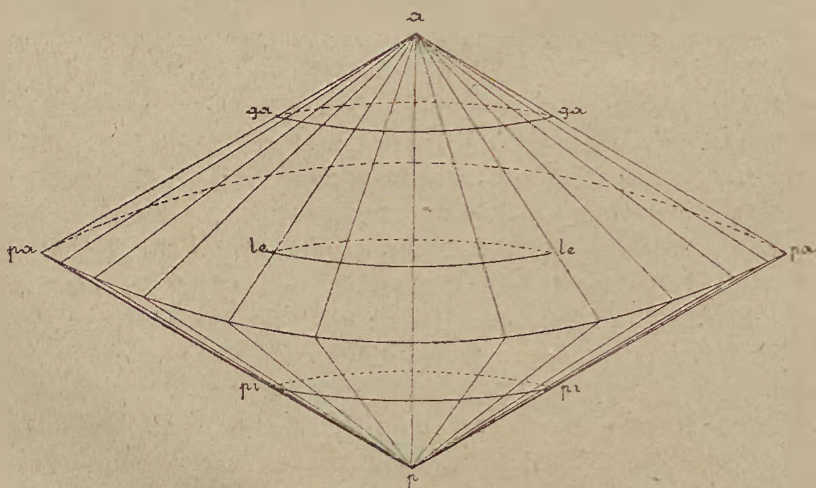
[2]) Próg rozpoznawalności jest zależny w znacznej mierze od indywidualnych różnic oka i od nabytej wprawy, jest to jednak bez znaczenia dla rozważań powyższych.

a, b, c, d..., zawartości zaś czerni liczbami 0, 1, 2, 3... to wszystkie barwy mętne tonu dadzą się umieścić w czworoboku (rys. 1).

a0	b0	c0	d0	.
a1	b1	c1	d1	.
a2	b2	c2	d2	.
a3	b3	c3	d3	.
a4	b4	c4	d4	.
.	.	.	.	.

rys. 1

Jeżeli pomiędzy bielą *w*, czernią *s* i barwą czystą *v* istnieje taka zależność, że ilości dwóch składników barwy określają ilość trzeciego składnika (nprz. $v + s + w = 1$), to wtedy dogodniej umieścić wszystkie pochodne danego tonu w trójkącie równobocznym t. zw. trójkącie barw (fig. 3).



rys 2

Wszystkie trójkąty barw ustawione pionowo i symetrycznie dookoła wspólnej osi, utworzonej przez boki przeciwległe wierzchołkowi, w którym umieszczono barwę czystą, tworzą całkowity układ barw — *barwieniec* (Farbkörper) (rys. 2).

Barwieniec ma tę własność, że na każdej płaszczyźnie przecięcia znajdują się barwy *jednakowo od siebie odległe.* Na przecięciach pionowych znajdują się trójkąty dwóch barw dopełniających (fig. 3). Na płaszczyznach poziomych — współśrodkowe krążki barw, z których każdy składa się ze wszystkich tonów o jednakowej, dla każdego krążka charakterystycznej, czystości (jednakowym walorze).

Fig. 1 i 4 są takiemi zestawieniami tonów o jednakowej zawartości bieli i czerni.

Wreszcie na powierzchniach zewnętrznych barwieńca, który geometrycznie jest stożkiem podwójnym o wspólnej podstawie, znajdują się: na jednej powierzchni — barwy jasnoczyste, na drugiej — ciemnoczyste (por. Południe № 3). Prawidłowość budowy wewnętrznej barwieńca jest osnową badań nad fizycznemi odpowiednikami harmonji barw.

Istnienie powszechnie uznanych harmonij barwnych świadczy o tem, że pomiędzy barwami istnieją prawidłowe stosunki, których wypełnienie stanowi o przyjemnem wrażeniu współprzynależności, podczas gdy barwy poza temi stosunkami działają niemile lub zgoła obojętnie. Stosunków tych szukać należy z jednej strony w naturze samych barw, z drugiej zaś strony w anatomicznych i fizjologicznych właściwościach organu wzrokowego, będących wynikiem jego filogenetycznego rozwoju. Niewątpliwie bowiem istnieje pomiędzy podnietami i czuciami wzrokowemi ścisła współzależność, a przyjemne działanie niektórych zestawień jest ochronnym odpowiednikiem psychicznym konieczności fizjologicznych. Podobnie jak w świecie dźwięków stałe, z właściwości brył drgających wynikające, występowanie tonów dodatkowych obok tonu zasadniczego zdecydowało o prawach harmonji muzycznej i znalazło swój anatomiczny odpowiednik w organie *Cortiego* i błonie podstawowej (menibrana basilaris).

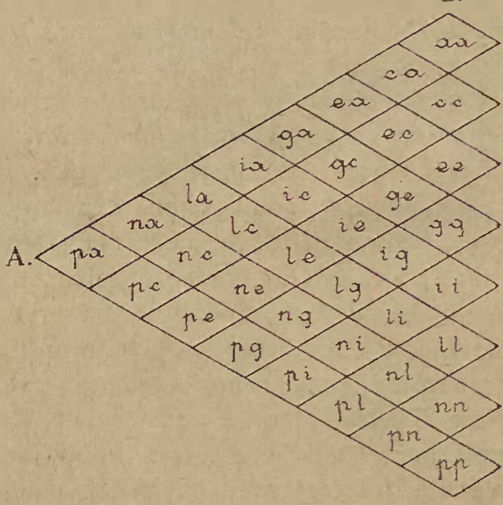
Procesy chemiczne w siatkówce, jako odpowiedniki czuć wzrokowych, wchodzą w zakres fizjologicznej i psychologicznej teorji barw. Celem zaś niniejszego artykułu jest wykrycie prawidłowych stosunków barw i zbadanie, o ile prawidłowości te warunkują harmonję barwną. Ponieważ ilość tych prawidłowości jest, ogólnie biorąc, nieograniczona, więc zadowolnić się muszę wskazaniem tylko najprostszych [1]).

Badania *Ostwalda* uwieńczone zostały odkryciem następującego prawa zasadniczego harmonji barwnej: harmonijnemi wydają się te barwy, których własności znajdują się względem siebie w pewnych prostych stosunkach. Innemi słowy: ***prawidłowość jest warunkiem harmonji.***

---

[1]) Szczegóły w książce *Ostwalda* p. t. Die Harmonie der Farben.

Wbrew utartym poglądom nie wszystkie połączenia barw białej, szarych i czarnej tworzą harmonję. Jeżeli tylko dwie barwy występują obok siebie, to istotnie jest rzeczą obojętną, które miejsce w szeregu *a c e g i l n p* (fig. 1) one zajmują. Inaczej jednak rzecz wygląda, jeśli barw tych jest trzy, wtedy koniecznym warunkiem harmonji są ich równe odstępy wzajemne. A więc będą to: *a c e*, *c e g*, *e g i*, *g i l*, *i l n*, *l n p*, lub dalej od siebie stojące: *a e i*, *c g l*, *e i n*, *g l p*, lub jeszcze bardziej odległe: *a g n* (ubarwienie pliszki białej), *c i p* — razem dwanaście różnych harmonij. Oczywiście, to samo dotyczy harmonij z czterech, pięciu barw i t. d. Możliwe są harmonje wyższego rzędu, t. j. takie, w których barwy są łączone według innego prawa; tak więc zamiast równych odstępów, może istnieć pomiędzy odstępami stosunek 1 do 2 lub inny. Badanie tych wszelkich możliwości jest rzeczą artysty. Teorja wskazuje jemu tylko drogi, po których należy kroczyć [1]).



rys. 3

Prawa wypowiedziane dla szarych harmonij stosują się prawie bez zmian do innych szeregów, a więc i do barw mętnych każdego poszczególnego tonu.

Układ barw mętnych każdego tonu (przekrój pionowy barwieńca) przedstawiony jest na rys. 3. U wierzchołka A znajduje się technicznie

[1]) Rozważania powyższe i późniejsze dotyczą przypadku, gdy różnobarwne powierzchnie są mniej więcej równe. W przeciwnym razie równowaga wymaga, aby powierzchnie mniejsze posiadały barwę bardziej *uderzającą*, to znaczy, żeby odstęp jej był większy niż barw pozostałych.

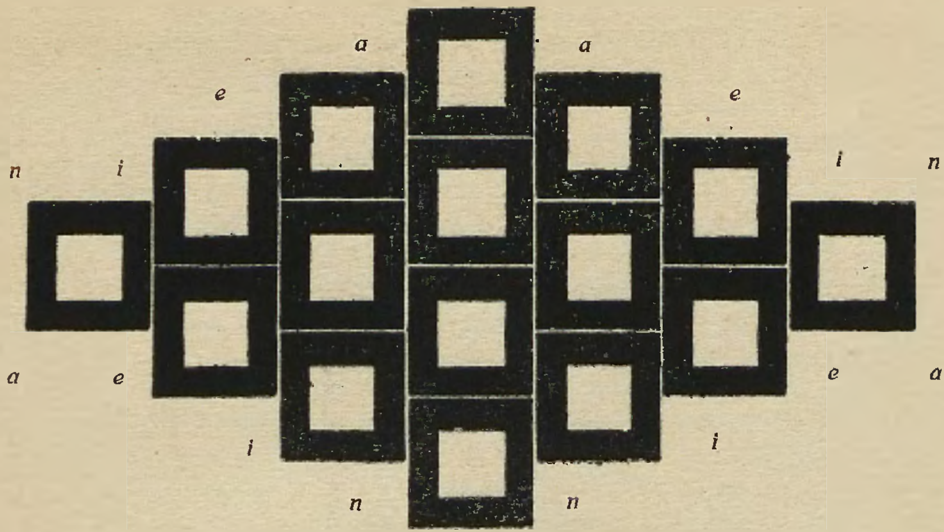


Fig. 3

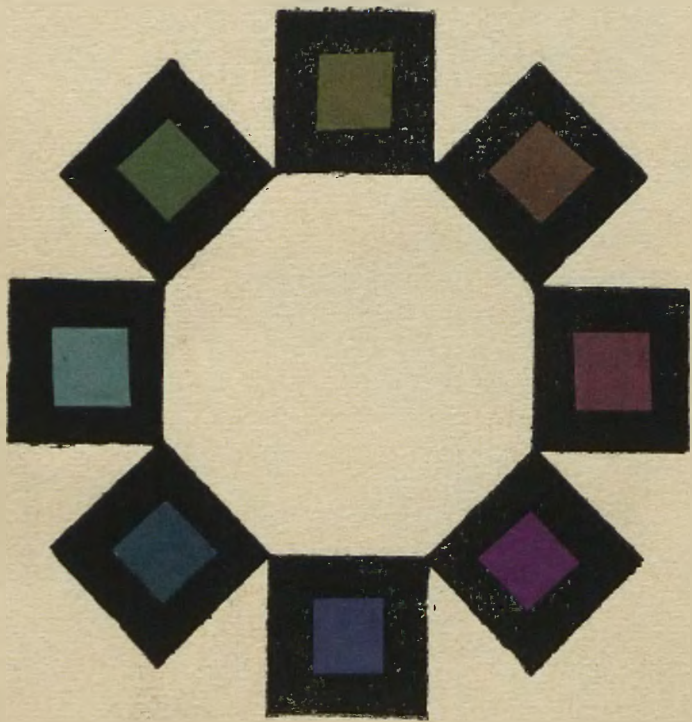


Fig. 4

najczystsza barwa danego tonu, która zawiera jednak pewne, aczkolwiek bardzo małe, ilości bieli *w* (3.6%) i czerni *s* (11%). Wzdłuż boku AB rośnie zawartość bieli (pierwsza głoska) przy niezmiennej zawartości czerni (druga głoska), ponieważ $s + w + v = 1$, więc zawartość barwy czystej *v* jednocześnie maleje. Wzdłuż boku AC, zwiększa się ilość czerni, niezmienną zaś pozostaje biel. W każdym szeregu równoległym do AC jednakową jest ilość bieli, a w każdym szeregu równoległym do AB—ilość czerni: są to szeregi jednakobiałe i jednakoczarne; im szereg znajduje się bliżej wierzchołka przeciwległego, tem większa jest jego zawartość bieli, względnie czerni. Wzdłuż BC znajdują się barwy szare; szeregi równoległe do BC są szeregami jednakoczystemi [1]).

Trzy wymienione szeregi: jednakobiałe, jednakoczarne i jednakoczyste stanowią podstawę harmonji jednotonowej. Rzut oka na Fig. 3 przekonywa, że odstępy poszczególnych barw w tych szeregach są równe. Warunki harmonji więc są identyczne z warunkami harmonji szarej. A więc, pośród szeregów jednakobiałych szereg *p* da potrójne harmonje: *pa pc pe, pc pe pg* i t. d., lub *pa pe pi, pc pg pl* i t. d. lub *pa pg pn, pc pi pp* (zawsze równe odstępy) — szereg *n: na nc ne* i t. d. lub *na ne ni* i t. d. lub *na ng nn* i, podobnież inne szeregi, zarówno jednakobiałe, jak jednakoczarne i jednakoczyste. Z powyższego wynika, że istnieją conajmniej trzy sposoby malowania w jednym tonie zależnie od tego, w szeregu której z trzech grup znajdują się dane barwy [2]). Artysta jednakże nie korzystał dotąd świadomie z tego bogactwa kombinacyj, ponieważ trzy te grupy nie były ani mu znane, ani przez niego rozpoznawane.

Następujący przykład świadczy o metodzie rozwiązywania zagadnień kolorystycznych z pomocą barwieńca. Chodzi mianowicie o to, czy wszelka barwa szeregu szarego harmonizuje z pewną kolorową mętną. Subtelniejsi malarze zaprzeczają temu, nie umieją jednak wysnuć reguły. Nie mniej jednak odpowiedź jest prosta: ponieważ każda barwa kolorowa

---

[1] Szeregi te powstają zawsze wtedy, gdy ciało o jednakowej barwie jest nierównomiernie oświetlone, gdy więc na jego powierzchni kładą się cienie. Aczkolwiek zawartość barwy czystej w szeregach tych ku końcowi czarnemu maleje, robią one jednak wrażenie jednakowej czystości. Szeregi te mają specjalne znaczenie dla teorji światłocienia.

[2]) Uderzające są różnice w działaniu tych trzech grup, o czem można się przekonać z załączonego trójkąta barw (Fig. 3) przez porównanie barw *na ia ea, na ne ni* i *ea ie ni*.

należy zarówno do szeregu jednakobiałego jak i jednakoczarnego, więc harmonizować z nią będzie szara o takiej samej, jaką ona posiada, zawartości bieli względnie czerni, naprz. z kolorową *ia* harmonizuje zarówno szara *a* jak też *i*, kłócą się zaś z nią *e* i *n* (Fig. 3). Nie będzie tu bez znaczenia naturalna jasność tonów. Ponieważ jasność niebieskiej 50 jest znacznie mniejsza niż żółtej 00, więc pierwsza jest bliższa czerni, druga — bieli. Wskutek tego niebieskie będą łacniej harmonizowały z szaremi o takiej samej zawartości bieli (54 *ie* z *i*), żółte — z szaremi o takiej samej zawartości czerni (08 *na* z *a*).

Przejdźmy do harmonij wielotonowych!

Dotychczasowe próby ustanowienia praw harmonij ograniczały się do wskazówek, jakie barwy godzą się z sobą, jakie zaś nie. Pomimo to jednak wiadome jest, że naprz. zestawienie barw niebieskiej i żółtej może być zarówno miłe jak i przykre. Dopiero odkrycie istotnych składników wszystkich barw i odnalezienie metod mierniczych umożliwiło rozwiązanie tego zagadnienia. Odpowiedź brzmi: harmonijne działanie barw różnych tonów zależne jest nie tyle od doboru tonów, ile od ich zawartości bieli i czerni; ogólnie biorąc, ***wszystkie tony o jednakowej zawartości bieli i czerni, czyli barwy jednakowarte*** [1]) (por. Fig. 2 i 4) ***mogą tworzyć harmonje.***

Zasada ta, łącznie z wygłoszoną poprzednio zasadą równych odstępów, w zupełności określa wszelkie możliwości harmonijne w zakresie barw mętnych. Harmonje te czytelnik sam z łatwością odnajdzie, wzorując się na harmonjach grup poprzednich. Niewątpliwie nie przeoczy on, że zamknięte szeregi tonów pozwalają na tworzenie takich połączeń, w których odstępy nietylko dwóch po sobie następujących barw są równe, lecz także i ostatniej w stosunku do pierwszej, naprz.: 08 – 58 lub 00 — 33 — 67 lub 00 — 25 — 50 — 75 i t. d. — są to harmonje dawniej bardzo cenione, dzisiaj jednak rażą banalnością.

Przez połączenie dla współdziałania kilku grup harmonijnych osiągnąć można harmonje złożone. Ich ilość jest niezmierzona, gdyż każda harmonja prosta może być punktem wyjścia dla harmonij złożonych.

Tutaj dają się przewidzieć narazie dwa prawa: prawo zastępczości i prawo wspólności. Według pierwszego prawa połączenie dwóch grup odbywa się przez zastąpienie pewnej barwy jednej grupy inną grupą

---

[1]) Miejscem barw jednakowartych w barwieńcu, są koła na płaszczyznach prostopadłych do jego osi. Na rys. 2 są to koła *pa-pa*, *le-le*, *ga-ga*, *pi-pi* i t. d. Fig. 2 jest szeregiem tonów *na*, Fig. 4 — *ni*.

takich barw, które razem są równoważne z barwą przez nie zastępowaną. A więc naprz.: jeżeli w harmonji jednotonowej *08 na 08 ne 08 ni* zastąpimy *08 ne* barwami *00 ne* i *16 ne*.

Drugie prawo przewiduje łączenie grup zawierających jakąkolwiek wspólną barwę, naprz. połączenie szeregu jednotonowego *pa la ga ca* za pośrednictwem *ga* z krążkiem *ga*.

Przez jednoczesne i wielokrotne stosowanie obu praw otrzymuje się stosunki jeszcze w większym stopniu złożone. Opis ich przekroczyłby jednak znacznie ramy artykułu sprawozdawczego.

O TECHNICE MALARSTWA

B. Anrep.

Spolszczyła Marja Borzobohata

dokończenie

HARMONIJNEGO rozkładania pociągnięć nauczyć niepodobna. Trudno wskazywać, kiedy i w jaką stronę należy prowadzić pędzel: to już rzecz intuicji malarza; niech spojrzy on zresztą na obrazy Rembrandta, Rubensa, Tycjana, one go wiele nauczą. Co się zaś tyczy uogólnień, na które sobie pozwalam, — mogą one przynieść tylko pożytek, a to dzięki temu, iż zwrócą uwagę czytelnika na różne ważne kwestje z zakresu malarstwa, które on sam już powinien badać.

Martwą i nużącą jest powierzchnia obrazu pokryta przez pociągnięcia, obojętnie rozłożone w jednym kierunku; fantazja, jaką artysta zdoła rozwinąć przy opracowaniu powierzchni, nadaje jej życie. Powierzchnia ta musi być jednolitą, lecz i różnorodną [1]).

Pociągnięcia pędzla, skierowane pod kątem prostym do innych, jako zbyt rażące, rzadko są stosowane przez wielkich artystów, lub też bywają ukrywane przy późniejszem opracowaniu. Widocznem jest w ich obrazach dążenie do grupowania pociągnięć pod kątem ostrym, jakgdyby wypływały one jedne z drugich, owijały się wzajemnie, zlewały i rozchodziły; lecz w swej niezliczonej mnogości pociągnięcia te tak się przecinają w różnych kierunkach, iż tworzą opracowaną, wycyzelowaną powierzchnię nienaruszoną nigdzie ani przez pociągnięcia zbyt duże, przejaskrawione lub nieodpowiadające stylowi ogólnemu, ani przez pociągnięć tych nieład, kierunek niespodziewany, czy też niezwykłą formę.

Wzajemnie prostopadły kierunek pociągnięć nie jest więc pożądany, gdyż stanowi zbyt surowe ich przeciwstawienie, lecz gdy jest zjawiskiem przypadkowem, zwłaszcza gdy pociągnięcia warstwy dolnej przeświecają w ten sposób przez górne — wywołuje to nieraz efekt pożądany.

---

[1]) Jednolitość i różnorodność — to wielka zasada; mamy tu jedynie jedno z poszczególnych jej zastosowań.

Najdokładniej należy opracowywać oświetlone części obrazu, gdyż na nich się skupia główna uwaga widza, a również i ze względu na to, iż części te, w przeciwieństwie do zacienionych, każą się liczyć z grą światła na drobnych wzniesieniach powierzchni.

Puste przestrzenie na obrazie, nie mające określonych zarysów, dobrze się dają zapełniać przez różnorodne pociągnięcia pędzla (niebo, ostatnie plany), otwierają one dla nich rozległe i wdzięczne pole działania. Bardzo ważnym jest stosunek faktury do przedstawianego przedmiotu; tu, jak i wyżej, radzę zwracać się do starych mistrzów pędzla, u których zauważymy, jak pędzel ich wydobywa kształt, jak go oplata, jak umieją oni pomóc występowaniu i pogłębianiu się planów przez odpowiednie skierowanie pociągnięć.

Liczni artyści zaniedbują te zadania, i pociągnięcia ich częstokroć są wprost sprzeczne z charakterem pożądanego efektu, a to nieraz wybitnie osłabia wrażenie ogólne. Naprzykład — rozpowszechnioną jest wada, polegająca na pozostawianiu śladów pociągnięcia pędzla wzdłuż konturu przedstawianych przedmiotów. Ślad pędzla obrzeżony jest zwykle wypukłemi wałeczkami farby (szczególniej ostry ślad od pociągnięcia płaskim pędzlem); rozciągnięte wzdłuż konturów, wałeczki te podkreślają je swą wypukłością, rozbijając łączność wewnętrzną planów sąsiednich; tworząc natomiast przegródki na powierzchni, niweczą jej jednolitość i przeszkadzają wrażeniu przestrzenności.

Najwięksi mistrzowie unikali tej wady nie używając wcale pociągnięć wzdłuż konturu, lub neutralizując je późniejszem opracowaniem.

Aby podnieść piękno faktury niezbędnem jest zwracanie bacznej uwagi na rolę pociągnięć w wyobrażaniu przedmiotów. W tym celu należy wyrażać widzialną czy wyobrażaną plamę pociągnięciem jaknajoszczędniejszem, to znaczy najściślej jej odpowiadającem. Ważnem jest zadaniem nietylko przetwarzać pociągnięcia w złudzenie rzeczy wyobrażanych, lecz zachować je jako wielkości samoistne. Bowiem zajmuje nas w pociągnięciu nietylko jego znaczenie odtwarzające, lecz i dekoracyjne. Pociągnięcie winno drgać życiem (Velasquez!). Cały szereg artystów w Anglji i Francji zasługuje z tego względu na uwagę. Lecz niebezpiecznym jest ten rodzaj mistrzowstwa, gdyż łatwo można stracić poczucie wyrazistości odtwórczej pociągnięć, przejąwszy się zbytnio ich „szykownością".

Farby olejne nadają się do długotrwałego opracowania, gdyż schną powoli, i w rezultacie ślady pędzla, nagromadzone jedne na drugie, wzbogacają powierzchnię (Rembrandt).

Liczni artyści malują swoje obrazy du premier coup; ma to swój urok, wdzięk bezpośredniości, improwizacji i chwilowego natchnienia. Lecz szczytów boskości poezja nie dosięga nigdy w improwizacji. Stosuje się to, według słow Tycjana, i do malarstwa: budowanie obrazu przez pracowite nawarstwianie farb jest, jego zdaniem, najwyższem rzemiosłem (Tycjan miał na uwadze jednobarwne podmalowanie). Co się tyczy trwałości obrazu — na mocy pewnych danych możnaby przypuszczać, iż szkodliwem jest długie opracowywanie farbami olejnemi. Podobno malowidła szybko wykończone i nieprzeciążające płótna zachowują się przez całe lata. Jest to i słuszne i niesłuszne; niezbędnem jest poczucie miary i zastosowanie pewnych sposobów po to, aby zabezpieczyć od zniszczenia obraz, opracowywany długo i skomplikowanemi sposobami. Niektóre obrazy namalowane rzadką farbą nie dawniej, jak przed 25 laty, są już obecnie pokryte wstrętnemi, rozłażącemi się pęknięciami; inne natomiast przetrwały stulecia, choć były opracowywane w sposób bardziej złożony (Rembrandt), — i chociaż porysowane są siecią drobnych pęknięć, to jednak są one tak nieznaczne, że właściwie ozdabiają obraz, o ile można tak się wyrazić.

Zniszczenie obrazów olejnych zależy od najrozmaitszych przyczyn (zły gatunek oleju lub farb, nieumiejętne ich używanie i t. p.), między niemi długie opracowywanie, jeśli tylko rozsądnie jest przeprowadzone, stoi na ostatnim planie.

Istnieje pewna reguła znana malarzom pokojowym, lecz nieznana, lub też zaniedbywana przez artystów współczesnych. Malarze pokojowi zdzierają starą farbę przed nałożeniem świeżej, gdyż wiedzą, iż świeża warstwa farby nietrwale połączy się z wyschłą dawną i łatwo może odpadać, dzięki temu, iż olej wysychając od zetknięcia z powietrzem tworzy na powierzchni tłustą warstwę, utrudniającą wsiąkanie świeżej farby, i należy tę warstwę usunąć, żeby farby lepiej mogły się trzymać.

Reguła ta musi być ściśle przestrzegana przez artystów, gdyż inaczej obrazom grozi zniszczenie prawie pewne.

Zbytnia swoboda w używaniu pędzla burzy nieraz jednolitą zwartość powierzchni. Aby tego uniknąć, należy opracowywać zbyt duże pociągnięcia mniejszemi lub lżejszemi uderzeniami, albo rozpylaniem plam przez pociągnięcia ukośne i poprzeczne szerokiego, długiego i miękkiego pędzla, usuwając przez to wszelkie zbędne pagórki, blizny i strzępy, łagodząc, gdzie trzeba, przejścia od jednej barwy do innej, uogólniając niepodporządkowane pociągnięcia lub szczegóły uwydatnione wypadkowo i t. d.



K. Kwiatkowski. *Studjum (rys. songwiną).*

Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

W celu uogólnienia powierzchni podczas pracy[1]) można się posługiwać następującym sposobem. Po zakończeniu dziennej pracy należy rozłożyć na obrazie arkusz papieru, wygładzić ręką i zdjąć; cały balast zbędnego oleju i farby przylgnie do papieru, na którym też odbije się niejasny zarys obrazu, zaś na obrazie spostrzeżemy szereg ciekawych zmian, zmierzających do uogólnienia efektów, wygładzenia surowych pociągnieć i t. d. Jeżeli obraz malowany jest gęstemi farbami, lepiej nie wygładzać papieru, gdyż wtedy zawiele farby się oddzieli, można też zaczekać, aż obraz nieco obeschnie. To zresztą jest już kwestja przyzwyczajeń artysty. Użyteczność opisanego sposobu polega na tem, iż obraz pozostaje równomiernie niewykończony, chcę przez to powiedzieć, iż artysta nie będzie obciążony przez wykończone przedwcześnie szczegóły, lecz będzie się do nich zbliżał stopniowo, w miarę zadośćuczynienia głównym zadaniom.

Kiedy powierzchnia obrazu stwardnieje, można ją opracowywać już nietylko pędzlem: pewne zalety ma również polerowanie farb irchą, papierem szmerglowym, którym się ściera zbytnią chropawość, prasowanie żelazkiem (stosowane w Szkocji);[2]) wszystkie te sposoby mają na celu uzyskanie powierzchni jednolitej, zwartej, jakby wykutej przez usunięcie rażących pagórków farby.

Należy tu wspomnieć jeszcze i o podkładzie obrazu, to jest o gatunku płótna lub drzewa, gdyż i podkład ten przyczynia się do wywołania wielu efektów, ważnych dla powierzchni; szczególniej tkanina płótna, gruba lub cienka, wielki ma wpływ na jej jakość. Cienkie płótno nie znosi zbytniego przeładowania farbami, grube zaś dopuszcza możliwość złudzenia, że farby leżą nie na jego powierzchni, lecz wewnątrz tkaniny; oczywiście, możliwem to jest wtedy tylko, gdy i tu unikniemy przeładowania.

Istnieją naogół dwa kierunki w sposobach zamalowywania płótna. Jeden z nich prowadzi do ukrycia tkaniny płótna, to też zagruntowuje się je obficie i maluje na niem gęstemi farbami. Przy drugim zużytkowuje się właściwości płótna na korzyść wrażenia artystycznego; nakłada

[1]) Takie uogólnienie w początkowych stadjach pracy jest bardzo ważne dla uniknięcia zbytniej drobiazgowości, która mogłaby przeszkadzać ogarnięciu całości; jest to zastosowanie zasady: od całości do szczegółów. Artyści wiedzą o tem, jak często niechętnie się niszczy udatnie wykonany detal, choć obraz w zarysach ogólnych jest jeszcze niewyraźny.

[2]) Sposób ten szczególnie ostrożnie należy stosować, gdyż łatwo przypalić farby. Między żelazkiem i płótnem, zdjętem z blejtramu, kładzie się papier, posypuje talkiem i znowu nakrywa papierem, który następnie prasuje się żelazkiem.

się wtedy grunt i farbę bardzo lekkiemi warstwami, unikając też pociągnięć zbyt soczystych, nadając przez to powierzchni wrażenie lekkości i pewnej tajemniczości: dzięki grze światła na delikatnym rysunku tkaniny, widocznym pod nalotem farb, obraz zdaje się przeświecać z poza płótna.

Wzmaga się przytem wrażenie przezroczystości farb, zaś zachowanie wyraźnego rysunku płótna pomaga uniknąć „wylizania", które znowu z punktu widzenia rzemiosła wynika z przeładowania płótna farbami (o tyle, że tkanina przestaje być wyraźną) oraz ze zbytniego wygładzenia pociągnięć i ujednostajnienia tonów.

Kiedy obraz jest wykonany na gęstem podmalowaniu gęstemi, rzadszemi i najrzadszemi farbami, przy rozumnem kojarzeniu warstw dolnych z górnemi i przy zręcznem używaniu pędzla, kiedy bryiowanie i przezroczystość farb uwydatniają wielkie zalety oleju, możemy twierdzić, iż wyzyskane zostały wszelkie sprzyjające warunki, w jakich malarstwo olejne może wykazać całą swą potęgę, gdyż taka technika zgodną będzie z duszą materjału i pozwoli się ujawniać wszystkim jego tajemnicom. A na tem właśnie polega zadanie artysty.

Podatność, giętkość farb olejnych ułatwia najrozmaitsze finezje w przejściach od światła do cienia, od jednej barwy do innej, daje wyjątkową możność skupiać wyraz obrazu na stopniowaniu i wibracji światła i barwy. Jest to najważniejszy czynnik działania emocjonalnego; czarując wzrok, wiedzie nas on przez liczne stopniowania światła, otwierając szerokie pole dla gry wyobraźni artystycznej i tworzy pieśń malarstwa...

Obawa przed doprowadzeniem malarstwa do powtarzania efektów starej szkoły i zniszczenia przez to t. zw. bezpośredniości nie wytrzymuje krytyki. Niezwykła technika wywoła prawdopodobnie trudności, być może również, iż dla dobra szkoły nieraz będzie potrzeba naśladować gotowe wzory, lecz wszystko to łatwo się da przezwyciężyć, gdyż niema w tej technice, — pozornie tylko złożonej, — poważnych przeszkód dla pracy dzielnej i gorącej. Jak to już powiedziałem wyżej, technika ta wyodrębnia trzy etapy twórczości malarskiej: kompozycję, światłocień i barwienie, dając artyście możność skierowania całej swej energji na każdą z tych stron zosobna. Jednocześnie trzymać trzy sroki, jak to usiłuje czynić malarz współczesny, może czasem udaje się świetnie, lecz nie powinno to kusić mistrza.

Wyżej mówiłem o tem, iż malarstwo olejne i tempera przez swoje wartości przyrodzone stanowią dwa przeciwległe typy rzemiosła artystycznego. Na niektóre własności farb, rozrabianych jajkiem, już wskazywałem: wykreślają one granice tego, co najłatwiej tempera dać może. Wszelka

zręczność pędzla nieznaczną tu gra rolę, gdyż nie jest możliwe przy użyciu tempery właściwe malowanie pędzlem. Najbardziej odpowiedniem dla tego materjału jest nakreślenie dokładnego, ostatecznie opracowanego konturu; płaskie pokrywanie powierzchni rzadką, mało przezroczystą farbą [1]) zgóry jest zdecydowane przez właściwości jajka. Nakładanie błysków światła i ozdabianie tonami dodatkowemi, oczywiście, daje się znakomicie przeprowadzić.

Ale trudniejsze jest tu opracowanie form, niż w malarstwie olejnem. Włosi stosowali często w tym wypadku drobne kreskowanie cienkim pędzlem; taki staranny i drobiazgowy sposób bardziej jeszcze upodabnia temperę do zabarwionego rysunku.

Tempera spotyka się rzadko na grubem płótnie, zwykle zaś — na drzewie, pokrytem warstwą gesso [2]) która tworzy, gładki, polerowny biały podkład, całkowicie odpowiadający temperze [3]).

Główne zadanie tempery polega na wytwornem opracowaniu konturów i subtelnem zestawieniu plam barwnych. Naogół jednak tempera nie może dać takiej mnogości różnorodnych efektów, jaka wynika z natury malarstwa olejnego.

Tempera jest prosta, wyraźna, mniej ma w sobie tajemniczej głębi, będącej przywilejem artysty, malującego olejno.

Natomiast artysta, pragnący rozwinąć w obrazie piękno konturu, dekoracyjne skojarzenie barw, wyraziste przeciwstawienia plam i kształtów, więcej osiąga, zwracając się do tempery, — tego bardziej graficznego i abstrakcyjnego środka malarskiego.

Jeśli artysta przyzna niejaką słuszność myślom tego szkicu, jeśli spojrzy uważnie na malarstwo z mojego punktu widzenia — będę przez to wynagrodzony za niewdzięczną próbę tych uogólnień technicznych.

---

[1]) Matowość farb, rozrabianych jajkiem, usuwa się przez pociągnięcie ich lakiem.

[2]) Niepalony biały alabaster z klejem nakładany na deskę, obciągniętą zwykle cienkiem płótnem; warstwa „gesso sottile“, drobno utartego alabastru, nakłada się zwykle na warstwę „gesso grosso”, alabastru ziarnistego.

[3]) Liczni artyści posługują się rodzajem tempery, jakim jest połączenie akwareli z bielidłem (guache) zbliżone przez swe efekty do farb, rozrabianych jajkiem. Malują oni przytem zwykle na papierze (Watman); obrazy te rzadko i z trudnością przezwyciężają wrażenie papierowości, obniżające wartość dzieła; mają one pozór nie dzieł skończonych, lecz zaledwie szkiców, projektów. Nie jest też uprzedzeniem myśl o nietrwałości papieru, gdyż materjał tempery prawdziwej z roku na rok podnosi efekty farb, zbliżając je do emalji; skarbem jest również cudowna w dotknięciu, gładka, skamieniała powierzchnia tempery. Natomiast papier nie ma tych własności, nie przyczynia się do podniesienia wartości farb, a raczej je psuje, dzięki swej porowatości i przemijającej rychło białości.

KOŚCIÓŁ O. O. PIJARÓW W LUBIESZOWIE

Wacław Husarski.

SMUTNY jest nad wyraz stan zabytków naszych we wschodniej połaci kraju; smutniejszy nierównie, niż się to naogół przypuszcza. Dotyczy to zwłaszcza zabytków kościelnych: niema śród nich żadnego prawie, na którym nie pozostałyby ślady opiekuńczej ręki zaborcy, a dzieło zniszczenia, przez sto kilkadziesiąt lat powolnie, ale systematycznie prowadzone przez Rosjan, dokończone zostało w przeciągu lat kilku przez wojnę i te liczne klęski, które się z wojną wiążą.

Śród zabytków, które wróciła nam wojna ostatnia w stanie ciężkiego zniszczenia, jedno z wybitniejszych miejsc zajmuje kościół O. O. Pijarów w Lubieszowie pod Pińskiem. Z prawdziwym pietyzmem artystycznym wzniesiony kosztem i staraniem zakonników, przez jednego również z zakonników ozdobiony freskami, jakich nie wiele posiada Polska, kościół ten ocalał szczęśliwie od chciwości zaborcy. Podanie miejscowe głosi, że przejęcie świetnego zabytku przez duchowieństwo prawosławne było już ostatecznie postanowione; w ostatniej jednak chwili udało się zebrać fundusz na budowę nowej cerkwi, która też stanęła w sąsiedztwie kościoła, dzięki czemu ocalał kościół od grożącej mu niechybnie przebudowy w znanej lokalnej odmianie stylu bizantyjskiego, freski zaś—od przemalowania w duchu prawosławnym, lub od zupełnego zatarcia. W ten sposób przetrwał kościół pijarski w Lubieszowie aż do wojny w stanie pierwotnej swej świetności; wojna dopiero dokonała w nim dzieła zniszczenia, którego ślady nie łatwo będzie zatrzeć. Położony nad Stochodem, na jednym z najważniejszych odcinków frontu niemiecko-rosyjskiego, a następnie rosyjsko-polskiego, kościoł przez lat kilka był nieustannie w ogniu. Niemcy, posługując się budynkiem do celów wojennych, niszczyli go ze swej strony bezlitośnie. Pozostawiony wreszcie bez opieki i bez nakrycia do czasów ostatnich, przyszedł kościół lubieszowski do zupełnej prawie ruiny, —tylko potędze jego murów, oraz niezwykłej wprost trwałości tynków i malowideł freskowych zawdzięczać należy, że rozpoczęta ostatnio z inicjatywy i z funduszu rządowego akcja ratownicza może liczyć na powodzenie.



KOŚCIÓŁ O. O. PIJARÓW
Lubieszów (pow. Piński).

Fot. S. Plater-Zyberk.

Kościół lubieszowski, zwłaszcza ze względu na swe wyjątkowo świetne freski, zasługuje bezwzględnie na poważne opracowanie naukowe. Materjały do pracy tej gromadzone są obecnie wspólnem staraniem Zakładu Architektury Polskiej przy Politechnice Warszawskiej, oraz Poleskiego Urzędu Konserwatorskiego. Zanim zadanie to zostanie wypełnione, uważam sobie za obowiązek zapoznać społeczeństwo z cennym, a tak mało znanym zabytkiem kultury polskiej na kresach, z jego stanem, oraz z zabiegami, przedsięwziętemi przez władze rządowe celem uratowania go od zagłady.

Lubieszów, dawniej częściej zwany Nowy Dolsk, leżący nad rz. Stochodem o 71 wiorstę od Pińska, założony w końcu w. XVII przez kniazia Jana Karola Dolskiego, był aż do ostatniej wojny miasteczkiem, liczącem

sporo ponad 2.000 mieszkańców i posiadającem dwa kościoły, cerkiew, synagogę i szpital. Wojna zniosła miasteczko w ścisłem słowa tego znaczeniu doszczętnie. Ocalały tylko mury dwóch kościołów wraz z przyległemi budynkami klasztornemi, chociaż podziurawione od kul i pozbawione dachów, oraz szczątki cerkwi. Obecnie rozpoczyna się zwolna odbudowa spalonej mieściny.

Z dwóch kościołów starszy jest po-pijarski, po kasacie O.O. Pijarów parafjalny. Fundowany był wraz z klasztorem przez założyciela miasteczka, kniazia Dolskiego, w ostatnich latach wieku XVII. Kościół był podówczas drewniany. W latach 1745—1762 wznieśli O.O. Pijarzy własnym kosztem kościół murowany, nie kończąc jednak fasady i wież. Kościół ten w latach 1762—1765 ozdobiony został malowidłami freskowemi Karola Hübla, pijara lubieszowskiego, w zakonie noszącego imię O. Łukasza. Kolegjum lubieszowskie O.O. Pijarów, z którego wyszedł szereg mężów wybitnej wiedzy, posiadało świetną bibljotekę i bogato zaopatrzony gabinet fizyczny. W podziemiach kościoła pijarskiego spoczywały prochy wybitnych pijarów, oraz dygnitarzy okolicznych, między innemi Dolskich i Wiśniowieckich. W klasztorze i kolegjum znajdował się szereg obrazów olejnych wspomnianego już O. Łukasza Hübla. Kolegjum Pijarskie w Lubieszowie zamknięte zostało wraz z kasatą pijarów w r. 1834.

Drugi kościół z klasztorem O.O. Kapucynów fundowany był w końcu w. XVIII przez Jana Czarneckiego, kasztelana bracławskiego. Zamknięty został w r. 1832, przywrócony zaś po r. 1905. W kościele tym zachowały się szczątki malowideł ściennych w stylu Ludwika XVI, wykazujące ścisłe pokrewieństwo z malowidłami kościoła O.O. Jezuitów w Pińsku, oraz kościoła po-benedyktyńskiego w Horodyszczu pod Pińskiem.

Lubieszów pozostawał w ręku rodziny Dolskich do połowy w. XVIII. Ostatnią z tego rodu dziedziczką Lubieszowa była Anna z Wiśniowieckich Dolska. Z dawnego pałacu ocalała do dzisiaj jedynie brama wjazdowa z drugiej połowy w. XVIII.

Z pośród zabytków tych, świadczących o dawnej świetności Lubieszowa, pierwsze miejsce zajmuje kościół niegdyś O.O. Pijarów, dzisiaj parafjalny, zwłaszcza zdobiące go malowidła.

Kościół, czterema filarami podzielony na trzy nawy podłużne i przecięty nawą poprzeczną, posiada sklepienia beczkowe z lunetami, zaś nad przecięciem naw zamkniętą kopułę. Elewacja główna nie została ukończona i nie posiada szczytu, również wieże wyprowadzone są tylko do wysokości gzemsu koronującego. Niewykończenie to na pierwszy rzut oka czyni wrażenie nieco rażące, tak, że dopiero po bliższem przyjrzeniu do-

strzega się staranność i oryginalność opracowania szczegółów, wytworne profile gzymsów, osobliwe głowice pilastrów dolnej kondygnacji w kształcie szeregu leżacych na sobie, coraz szerszych płyt, oryginalną stylizację głowic na pilastrach kondygnacji górnej o rozwiniętych w sposób swoisty wolutach jońskich, wykwintne gzymsy i obramienia okienne i inne szczegóły sztukatorskie.

W porównaniu z niewykończoną fasadą główną, uderzają świetnością elewacje boczne, doskonałe w proporcji, z pięknemi szczytami o zacięciu rokokowem, zwłaszcza zaś elewacja tylna o szczycie attykowym nad zaokrągloną zlekka absydą, zlewającym się w jedną całość ze szczytami, zakrywającemi dachy zakrystji.

Dopełnia całości mur kościelny z potrójną bramą od strony elewacji głównej, oraz dwie figury, przed frontem kościoła umieszczone, przedstawiające Matkę Boską i Św. Józefa. Figura Św. Józefa zwłaszcza, o wyrazistej sylwecie późno-barokowej, przygotowuje jak gdyby do tej świetności, którą uderza wnętrze kościoła, nawet w obecnym swym stanie pustki i ruiny.

Wnętrze to, pod względem architektonicznym skromne i proste, urozmaicone tylko nieco linją balustrady chóru muzycznego i dwóch lóż nad wejściami bocznemi, pokryte jest od góry do dołu malowidłami, których oryginalny koloryt zdumiewa niepojętą wprost po stu kilkudziesięciu latach świeżością. Malowidła wykonane są al fresco, gdzie niegdzie wykończane techniką klejową. Styl ich typowy jest dla drugiej połowy w. XVIII i posiada ową niezrównaną łatwość, ów rozmach wspaniały, na który potrafił się zdobyć jedynie barok w okresie swego przekwitu. Rokokowe to jednak zacięcie, ów rozmach techniczny, w kompozycjach, zdobiących sklepienia nie przeszkadza bynajmniej powadze i głębi, oraz patosowi dramatycznemu, przypominającemu świetne tradycje w. XVII.

Wzięte jako całość, należą freski kościoła lubieszowskiego do najwybitniejszych dzieł tego rodzaju, jakie posiadamy w Polsce, niektóre zaś kompozycje, zwłaszcza na sklepieniach, ze szczególną potraktowane miłością, lub może wykonane własnoręcznie bez pomocy uczniów, mogą być śmiało porównane z najlepszemi tego rodzaju pracami europejskiemi. Bliższe rozpatrzenie tych malowideł, poparte kilku reprodukcjami, da o nich dokładniejsze wyobrażenie, jakkolwiek jedną z ważniejszych ich zalet jest barwa, wyzyskująca do ostatnich niemal granic wytworną prostotę charakterystycznego tonu freskowego, a której ani reprodukcja, ani opis oddać nie może.

Ogólne tło malowideł kościoła lubieszowskiego przedstawia architek-

turę rokokową, utrzymaną w charakterystycznym dla tej epoki przyćmionym tonie blado-różowych i blado-zielonych marmurów, z umieszczonemi gdzie niegdzie we wnękach wazonami, pełnemi kwiatów. Kwiaty te — dyskretnie rozrzucone żywe plamy na ogólnem przyćmionem tle — stanowią same w sobie skończone „martwe natury“ w dzisiejszem słowa znaczeniu, a lekkość i swoboda ich ułożenia tchnie czarem, na który tylko wiek XVIII zdobyć się potrafił. Śród tej wytwornej dekoracji umieszczone jest dziewięć ołtarzy, z których cztery na filarach, dzielących wnętrze, cztery w transepcie, oraz jeden w absydzie. Z ołtarzy tych siedem posiada kompozycje figuralne, malowane również al fresco; zaletami artystycznemi odznacza się zwłaszcza Św. Katarzyna, oraz Św. Jan Ewangelista na wyspie Patmos, umieszczony w wielkim ołtarzu.

Dopełniają ozdoby ścian obrazy Św. Józefa i Św. Łukasza na parapetach lóż po obu stronach chóru muzycznego, potraktowane en grisaille.

Główną zaletą obrazów tych jest ich wytworny ton freskowy obok typowo rokokowej swobody i łatwości kompozycji. Są to wogóle typowe dzieła malarstwa rokokowego, lekkie, wytworne, łatwe, nieco zresztą powierzchowne i nie wolne od pewnego konwencjonalizmu, tak częstego w owej epoce łatwych natchnień i przygniatającego bogactwa tradycji. Inaczej zupełnie ma się rzecz z freskami, zdobiącemi sklepienia. Czy to z powodu potraktowania ich ze szczególną pieczołowitością, czy może dlatego, że tę najtrudniejszą pod względem malarskim część opracował artysta własnoręcznie, w łatwiejszych malowidłach ściennych korzystając z pomocy uczniów — w każdym razie malowidła sklepienne przewyższają bezwzględnie pozostałą część dekoracji zarówno wykonaniem, jak i potężnym polotem natchnienia artystycznego, zdobywającego się chwilami na to, o co najtrudniej było w epoce rococa, — na oryginalność pomysłu i istotną, szczerą głębię uczucia. Ujęcie ich kompozycyjne wznosi się wysoko ponad poziom zdawkowej dekoracji rokokowej, przypominając raczej patos dramatyczny Tiepola; od wizji Tiepola różni je jednak głębokie, chwilami naiwne niemal uczucie religijne, szukające własnych form i sposobów wyrazu.

Niestety, o ile dekoracja ścian zachowała się w niepojęty wprost sposób prawie bez skazy pomimo długotrwałego bombardowania, a świeżość jej barw jest po stu pięćdziesięciu z górą latach zadziwiająca, o tyle malowidła sklepień znajdują się w stanie bez mała rozpaczliwym. Większa ich część odpadła całkowicie, te zaś, które pozostały, są do tego stopnia przemoknięte, że trzeba będzie bardzo poważnych wysiłków, aby je uratować od zagłady.



Lubieszów (pow. Piński). *Kościół O. O. Pijarów.*

„Nawiedzenie"
(fragment malowidła na sklepieniu).

Fot. S. Plater-Zyberk.

Malowideł sklepiennych było ogółem trzynaście, z tych, o ile po zachowanych śladach sądzić można, dwa przedstawiały krajobraz, jedenaście zaś pozostałych — kompozycje figuralne. Z malowideł tych przetrwało klęskę wojenną pięć zaledwie, z szóstego zachowały się szczątki nieznaczne, siedem wreszcie znikło całkowicie.

Z zachowanych pięciu malowideł jedno przedstawia krajobraz dekoracyjny, cztery zaś pozostałe są kompozycjami figuralnemi. Tematy ich są następujące: w kopule nad przecięciem naw Wniebowstąpienie Pańskie, w nawie bocznej południowej Nawiedzenie, oraz Zaślubiny N. M. P., nad chórem muzycznym wreszcie—Św. Cecylja. Ponadto zachowały się szczątki Wniebowzięcia N. M. P.

Najcharakterystyczniejszą dla epoki jest św. Cecylja nad chórem muzycznym. W potężnym skrócie ujęta, siedzi święta na obłokach w rozwiewającym się płaszczu i z głową wzniesioną w górę, uderzając w organy, które ciągnięte są na szarfach przez dwa aniołki; kilka aniołków unosi się dokoła, z tych jeden trzyma w dłoni gałązkę palmową. Kompozycja ta jest typowym obrazem owego rozmiłowania się w ruchu, pędzie i wyrazie, które charakteryzuje epokę późnego baroku. Siłą wyrazu uderza zwłaszcza głowa świętej, jakkolwiek przez pleśń nieco zeszpecona.

Wyżej znacznie pod względem artystycznym stoją kompozycje nawy bocznej. Tematy ich — Nawiedzenie i Zaślubiny N. M. P. — należą do rzadziej w epoce owej spotykanych; artysta zresztą, nie wyzbywając się zamiłowań, czasom swym właściwych, zdaje się sięgać po natchnienie do epoki wczesnego Odrodzenia, która te właśnie chwile z żywota Matki Boskiej szczególniej umiłowała.

Zaślubiny Matki Boskiej ujęte są według znanego typu ikonograficznego. Matka Boska i Św. Józef stoją wysoko na stopniach ołtarza, których dół ginie za ramą obrazu, Święty Oblubieniec wkłada pierścionek na palec Dziewicy, nieco wyżej arcykapłan umieszczony z tak miłą barokowi asymetrją, chyli się ku świętej parze z gestem błogosławienia. Po bokach dwie postacie męskie.

Kompozycja, posługująca się całym świetnym aparatem późnego baroku z jego potężnemi kolumnadami i wspaniałością marmurowych schodów, odbija jednak od tła swej epoki subtelnością uczucia, przypominającą raczej początki Odrodzenia. Matka Boska, z wianuszkiem drobnych kwiatów na rozpuszczonych włosach, posiada zarówno w pochyleniu postaci, jak w subtelnym wdzięku podawanej dłoni, jak zwłaszcza w uśmiechu i opuszczeniu oczu taki czar dziewiczości, na jaki koniec w. XVIII rzadko się już bardzo zdobywał. Św. Józef, z gałązką kwitnącą

w ręku, jest głęboko odczutym obrazem czystego oblubieńca. Kompozycja ta jest czemś więcej, niż zwykłą barokową dekoracją o teatralnej architekturze i teatralnym geście: jest to obraz religijny w całem tego słowa znaczeniu.

Podobny w koncepcji jest obraz, przedstawiający Nawiedzenie. I tu również bogata łamigłówka schodów, sklepień i potężnych gzymsów świadczy o wybujałem bogactwie barokowej koncepcji, i tu również odbija od teatralnego tego przepychu dziwnie szczerze odczuta dziewczęcość Najświętszej Panny, Matka Boska oddana jest w chwili, kiedy na lasce podróżnej oparta, cała tchnąca cichą radością Zwiastowania, wstępuje na schody domu Elżbiety. Charakterystyczne są owe tak naiwne w koncepcji nimby, któremi artysta opromienił łona Świętych Matek. W tyle poza św. Elżbietą chyli się w radosnem powitaniu postać męska, niestety uszkodzona, prawdopodobnie Zacharjasza.

Najsilniejszą bezsprzecznie, jeżeli nie najlepszą jest kompozycja, zdobiąca kopułę, a przedstawiająca Wniebowstąpienie Pańskie. I w niej również posługuje się artysta całym przez pół konwencjonalnym aparatem chórów anielskich, tęcz, obłoków, przysiadających na ramie cherubinków, z tem wszystkiem jednak postać Zmartwychwstałego, jakimś olbrzymim ruchem wirowym pędząca wzwyż, w krążące sfery niebiańskie, uderza nas znowu wczuciem się w treść mistyczną przedstawianego zjawiska, nie częstem w owych czasach.

Kompozycja ta nie w jednem odstępuje od poprawnego szablonu rysunkowego, w brawurowych zwłaszcza popisach perspektywicznych; owe jednak zmagania się z techniką zdają się tem bardziej podkreślać szczerość i bezpośredniość artysty, odrzucającego tak łatwy w owych czasach szablon.

Pozostaje powiedzieć słów kilka o autorze tych niepowszednich dzieł sztuki, który, postawiony obok współczesnych sobie dekoratorów naszych, Plerscha, lub Bacciarellego, ustąpićby im może chwilami musiał pod względem poprawności rysunku, co zresztą wobec rozmiarów i charakteru jego pracy jest zrozumiałe, ale który dorównałby im niewątpliwie subtelnością barw, a przewyższyłby niejednokrotnie najrzadszą w owych czasach zaletą— szczerością uczucia.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności imię autora ocalało, zachowane w archiwach klasztoru O. O. Pijarów w Lubieszowie, gdzie odnalazł je i potomności przekazał ostatni pijar lubieszowski, potem rektor, wreszcie proboszcz kościoła lubieszowskiego, ks. Antoni Moszyński. Z kilku prac, przez ks. Moszyńskiego drukiem ogłoszonych, przepisał Rastawiecki

w słowniku swoim wiadomości biograficzne dotyczące tego wybitnego artysty, wobec czego wystarczy przytoczyć tutaj kilka najważniejszych dat z jego życia, oraz wskazać główniejsze prace, z tego samego czerpiąc źródła.



ŚW. CECYLJA (malowidło na sklepieniu przed chórem). Kościół O. O. Pijarów w Lubieszowie.

Fot. S. Plater-Zyberk.

Karol Hübel urodził się dn. 19 stycznia r. 1722 w Szwajnicach na Śląsku. Dn. 24 sierpnia r. 1748 wstąpił do klasztoru OO. Pijarów w Zelwie, następnie zaś wysłany został na nowicjat do Lubieszowa, gdzie przybrał imię Łukasza. Po r. 1755 udał się w podróż do Włoch na studja, ale dojechał tylko do Krakowa, skąd wezwany został do Wilna celem ozdobienia malowidłami tamtejszego kościoła OO. Pijarów. Po kilku latach podróży artystycznych wrócił w r. 1762 do Lubieszowa, gdzie przystąpił do malowania kościoła. Pracę tę ukończył r. 1765, po czem znów rozpoczął wędrówki artystyczne, wzywany jako malarz i dekorator przez dwory i kościoły. Prace jego, poza kościołem lubieszowskim, znajdowały się między innemi jeszcze w gmachu kolegjum lubieszowskiego, mianowicie

obrazy i portrety olejne, dalej zaś w Szczuczynie w kolegjum OO. Pijarów, w pałacach w Horodnicy, Kamieniu Koszyrskim, Czartorysku i Kuchockiej Woli. Zmarł dn. 20 kwietnia r. 1793 w Lubieszowie.

Takie są dzieje żywota jednego z najwybitniejszych malarzy naszych w. XVIII. Pozostaje do zbadania, czy pozostawił uczniów. Na pytanie to trudno w obecnej chwili odpowiedzieć ostatecznie, zwrócę jednak uwagę na fakt, że w niewielkiej stosunkowo od Lubieszowa odległości, w Horodyszczu pod Pińskiem, znajduje się kościół po-benedyktyński, którego plan, oraz niektóre szczegóły, zdradzają niewątpliwe pokrewieństwo z kościołem lubieszowskim. Wnętrze kościoła tego jest również całkowicie pokryte malowidłami, podawanemi niekiedy za dzieło tegoż O. Łukasza Hübla. Że podanie to jest błędne, to nie ulega wątpliwości; ani bowiem styl tych malowideł, ani charakter kompozycji architektonicznej i obrazów figuralnych, ani wreszcie koloryt nie pozwala ani na chwilę przypuścić, aby stanowiły one dzieło tej samej ręki. Tem nie mniej sposób rozwiązania zagadnienia dekoracyjnego wskazuje na bliskie pokrewieństwo autorów. Podobnie, jak w Lubieszowie, przedstawia dekoracja kościoła w Horodyszczu bogatą architekturę, śród której rozmieszczone są kompozycje figuralne; z tą jednak rzucającą się w oczy różnicą, że obrazy figuralne w Horodyszczu, nierównie od lubieszowskich słabsze, odgrywają wyraźnie rolę w dekoracji drugorzędną, na pierwsze zaś miejsce wysuwa się architektura, pod względem perspektywicznym oddana istotnie po mistrzowsku, chwilami aż do zupełnego złudzenia. Ta sama najwidoczniej ręka, która zdobiła kościół w Horodyszczu, wykonała malowidła w kościele OO. Jezuitów w Pińsku; fragment ich, aczkolwiek przez Rosjan, silnie przemalowany, zachował się do dziś w presbiterjum. Co ważniejsza, ślady malowideł tego samego zupełnie charakteru znajdują się również w samym Lubieszowie, mianowicie w drugim jego kościele, niegdyś OO. Kapucynów.

Pokrewieństwo autorskie jest tu niewątpliwe; uwagę zwraca również, że wszystkie te prace znajdują się w bliższem, lub dalszem sąsiedztwie prac Hübla. Przeciwko stosunkowi ucznia do mistrza przemawiaćby mogło to, że wszystkie ostatnio omawiane dzieła wykonane są w zupełnie czystym stylu Ludwika XVI, podczas, gdy Hübel w swych freskach lubieszowskich jest na wskroś malarzem rokokowym.

Że Hübel miał uczniów i że posługiwał się nimi, o tem świadczyć się zdaje różnica dosyć znaczna, która zachodzi między malowaniem ścian kościoła Lubieszowskiego, a opracowaniem obrazów na sklepieniach W notatce niniejszej nie można pozwolić sobie na analizę stylistyczną

fresków lubieszowskich, niechaj jednak wolno mi będzie zaznaczyć, że między malowidłami ścian i sklepień w Lubieszowie istnieją pokrewieństwa, wykluczające istnienie dwóch równorzędnych autorów; z drugiej jednak strony wyraźna różnica poziomu artystycznego dwóch partji na niekorzyść malowania ścian jest tem dziwniejsza, że te właśnie części, jako dla oka dostępniejsze, powinny były być opracowane staranniej. Pozostaje najprawdopodobniejsza hipoteza, że freski na ścianach malowane były według kartonów Hübla i przez niego wykończane, w pracy jednak przyjmował udział artysta inny, o słabszym polocie. Był-że by to autor malowideł w Horodyszczu? — na razie trudno odpowiedzieć.

Pozostaje dodać słów kilka o staraniach, przedsięwziętych celem uratowania zagrożonych resztek malowideł na sklepieniach kościoła lubieszowskiego, dekoracja ścian bowiem, jak to było zaznaczone, znajduje się w stanie zadziwiająco dobrym.

Niezwłocznie po uruchomieniu Poleskiego Urzędu Konserwatorskiego wyasygnowana została zapomoga na najniezbędniejsze roboty ochronne w kościele lubieszowskim. Po bliższem jednak rozpatrzeniu okazało się, że stan tynków sklepiennych jest zupełnie beznadziejny, są one bowiem nawskroś przemoknięte tak, że nawet pokrycie kościoła nie uchroni ich od spadnięcia w najbliższym już czasie. Wobec takiego stanu rzeczy zorganizowana została przy współudziale Zakładu Architektury Polskiej ekspedycja, która przystąpiła do wykonania zdjęć fotograficznych, oraz dokładnych kopji malowideł; praca ta jest już ukończona. Jednocześnie przedsięwzięte zostały prace przygotowawcze do zdjęcia malowideł wraz z tynkiem celem osuszenia ich i ponownego nałożenia po zremontowaniu kościoła. Operacja ta, aczkolwiek trudna, nie jest jednak niemożliwa, i spodziewać się należy, że uwieńczona będzie dobrym skutkiem. Jednocześnie wspólnym wysiłkiem Poleskiego Urzędu Konserwatorskiego i Poleskiej Dyrekcji Odbudowy prowadzona jest energiczna akcja celem naprawy ciężkich zniszczeń, spowodowanych w samych murach przez wojnę. W ten sposób uda się niewątpliwie uratować od grożącej zagłady świetny zabytek kultury polskiej na kresach, zabytek tem ważniejszy, że ozdobiony ostatniemi już być może istniejącemi dziś dziełami jednego z najwybitniejszych malarzy naszych w. XVIII, o. Łukasza Hübla.

PIĘĆ NIEOGŁOSZONYCH LISTÓW NORWIDA

Stanisław Cywiński.

LISTY poniższe Cyprjana Norwida, pisane w latach 1869—1879 do różnych osób, znajdują się w zbiorach T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie. Złożył je tam w latach 1908—9 p. Jan Szwański, bibljofil zamiłowany, który zgromadził był bardzo cenną bibljotekę w Białejcerkwi, gdzie był głównym plenipotentem Branickich, lecz że pochodził z Litwy, tedy na schyłku życia osiadł w Wilnie, ofiarowawszy przed śmiercią (1909) swą bibljotekę Wileńskiemu T-wu Przyjaciół Nauk. (Szczegóły od prof. S. Kościałkowskiego, archiwarjusza W. T. P. N.).

Listy niniejsze nie były dotychczas ogłoszone w całości drukiem, jednak ogólnikowo omówiła je p. Wila Zyndram Kościałkowska w *Roczniku Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie,* za r. 1909, w dłuższej notatce p. t. *Pięć listów Norwida*, przytaczając z nich kilka cytat.

Poniżej podaję zupełny tekst tych listów w porządku chronologicznym, zachowując wszystkie osobliwości pisowni Norwida oraz jego interpunkcji, przeważnie tu zaniedbanej. Podkreślenia, nadzwyczaj u Norwida częste (w czem Norwid przypomina Vica lub Wrońskiego), drukuję kursywą

1.

(: Widziałem — że to panią obchodziło :)

— *o jakiejś satyrze* —

Satyra o *posiedzeniach w Emigracji* po za obrębem bardzo nieznaczącej wartości literackiej, ma do śiebie że przeraża każdego co się na chorobach społeczeństw zna i takowe badał. Najprzód — warunkiem głównym budowy satyry jest toż samo co bywa warunkiem wszelkiej możliwej budowy: to jest — żeby *ćiśnienie i parcie* wywierały się na to, co jest najrubaszniejszą inercią. Inaczej — żaden budowniczy nic niepostawi i nic nigdy niepostawił. Trzeba aby ciążenie wymierzało się na grube płyty w błocie = leżące — nie na warianty gzymsów w górze. Tylko, chłopcy koziołki wywracający mogą śię w tej zasadzie różnić przez nogi na wywrot patrząc. —

Satyryk bardzo mierne i zwykłe a blade typy diskutujące przedstawiwszy uzasadnia koniec na wielkim skandalu to jest: że, obecny takowym posiedzeniom *staruszek* wyszedł do domu!
horrendum est!

Lepiej — żeby był staruszek został i starannie obejrzał *jak wychowywał dzieći? jak dzieći te wychowywały wnuki?*.. żeby posłuchał gdźie upadku sensu publicznego punkt i jakowy odtąd postęp?.. żeby się ukorzył przed ćiągle tworczą Przedwiecznego w dziejach ręką i *zyskał w sercu tę Patricialną dobrotliwość i ten pogody = patricialnej majestat który radzi się ćieszyć widząc probujące* swych sił niewyrobionych parlamentarne młode pośiedzenia.

Tak, czynili Mężowie dojrzali i biegli Oycowie dziejów i tak po wszystkie Epok zawroty czynić będą. —

Ośiemdźieśięćioletni Lord Palmerston będzie diskutował z Lordem młodym ledwo że blady porost brody mającym a ten mu na jedną jotę swych przekonań (:choćby wątpliwie ważnych:) nie ustąpi... (:to, są *ludzie* nie figurki z piernika!)

Wszelako — w satyrze dla tego że kilka niedojrzałych typów mniej więcéj namiętnie cóś rozprawia; okrutnie to skandalizuje... kogo?.. kogo?.. czy nie *tych co* niedawno *bez sądu sztyletowali i wieszali po nocach???* czy też — *staruszka* nad którym rozrzewnia się satyryk iż zachciało mu się iść do domu spać!

Jakież to chore! jakże to wszystko śmiercią trąci!

— Z wyjątkiem, jeśli ta satyra przypadkiem nienapisana jest dla *jednego staruszka jakiego???*.. Wszystko to razem przypomina te *stare= panny* złośliwe i pełne jadu w sercach ich, które skandalizują się że liść zwiędły upadł na nos księdzu proboszczowi — — ale które w sercach zrobiłyby rzeź niewinniątek. — C. N.

(osobno, na boku: *to dodać)* 1869. Cyprjan Norwid czerwca.

*

Arkusz 21 X 13½ cm., będący drukowanem zaproszeniem na *Odczyty publiczne urządzone przez Komitet Stowarzyszenia Pomocy Naukowej.* — Tekst zaproszenia: „Dnia 13-go maja 1869 r. o godz. 8-ej wieczorem w sali należącej do GRAND ORIENT DE FRANCE przy Ulicy Cadet pod N-em 16 P. CYPRJAN NORWID będzie miał rzecz O WOLNOŚCI SŁOWA". Tekst listu mieści się na trzech stronach arkusza. Na czwartej adres:

Madame Węgierska
chez (?) M-lle Kamińska
25. rue Lavalle
Paris

List niniejszy omawia nieznaną dokładnie satyrę. Na szczególną uwagę zasługuje pogląd Norwida na warunki budowy satyry, oraz moralny nakaz autora budzenia w sobie poczucia odpowiedzialności za niedojrzałość młodszych pokoleń. Uderza też w bliskiem zestawieniu owa „Patricialna dobrotliwość” dla poczynań młodych — i bezwzględne potępienie dla tych, którzy „jadu w żywocie nabrali”.

2.

Łaskawy!

Słyszę że księżna Lubecka (X. Ksawerego ministra żona:) jest in extremis — Mam obowiązek tem się obchodzić nie dla tego iż moj Oyciec rodźi śię po matce z Lubeckich ale dla tego iż Księżna była łaskawa mnie o moim Oycu serdecznie i pięknie spominać kiedy jej chwiejącej się na nogach rękę podawałem rue faub. St. honoré 73. — Tam zaszedłszy powiedziano mnie że nic o niej niewiedzą ani o hrabinie Julii Pusłowskiej, córce, która gdyby tu była, raczyłaby mnie spomnieć. Życzę sobie przeto wiedzieć coś — i gdzie?

Tak daleki od możnych jestem że nigdy potem niewiem jak może porachować życzenia lub powinności.

Cobyś wiedział racz donieść na właściwą ci staranność listowę czasu i sił nie marnując bo uwzajemnionym nie będziesz odemnie.

Ja, jako gadam kreślę bo *drugi już marzec krwią pluję!* a wyjechać ku południowi czy potrafię?? a pracy mam tyle że *od wschodu słońca do ostatniego promienia* zdarza mi się jak było dziś *np.* nieruszać się od pracy.

Kto więc sam cośkolwiek robił może mnie usprawiedliwić.

Pozdrowienia

Chaillot 49. Nor —

Papier prążkowany 21 × 13½ cm. Trzy strony zapisane, czwarta czysta. Adresat tego listu nieznany; jak przypuszcza p. W. Z. Kościałkowska, jest nim niejaki Oleski. Czas pisania tego listu — wedle tejże p. W. Z. K. — to lata najbliższe po r. 1871, gdyż X. Lubecka żyła jeszcze w czasie wojny i Komuny. O zamiarach Norwida wyjazdu do Rzymu („na południe”) wspomina Z. P. w notatkach w VIII-ym tomie *Chimery* (str. 447: „...jeszcze w r. 1876, blisko schyłku żywota, widzimy go wybierającego się po raz piąty do Rzymu”).

3.

1876.

Że o Szermentowskim pisałeś do mnie przeto co następuie piszę:

— Wczora w nocy tam byłem i jeszcze nie powróciłem do siebie bo za daleka droga. Byłem tam (: wedle zdania Lekarzy:) przy umierającym — uściskałem go w łożu — podobno zgaśnie lubo, *en pricipe* ja nigdy żadnemu niewierząc lekarzowi nie powtarzam słów ich. —

Szermentowski był ku temu zrodzony aby nieżenił się ale siedział w *Hyer, Po, Nice* patrzył na palmy, grzał się na słońcu i malował. Jeżeli Społeczeństwo Polskie jest Matką, Siostrą a nie jędzą piekielną płaczącą nad umierającymi gdy umierają i odmawiającą im kruszyny życia i chleba i uznania nim = umarli.

Jeżeli to są ludźie a nie ***kamienni głupcy*** i trzebieńcy *wodą święconą pomazani* to tak być powinno. Pan Szermentowski powinien jeszcze dziesiątek lat żyć, siedzieć na południu i malować dla chwały Oyczyzny. Pani, powinna być żoną połkownika kawaleryi i matką sześciu synów i być szczęśliwą. Ale, aby Szermentowski tak był trzeba było aby nie za 80 franków sprzedawał płotna swoje bo za 80 fr: nikt na czasie do Nicei nie wyiedźie, tem więcej mając piękną i czułą polkę za żonę i synów dwóch Alić skromny będąc nie zażądał dwóch tysięcy = franków za płotno jak powinien był.

Miałem dziś deputacię ktora odemnie miała jechać do hotelu Lambert do X: Czart. do hr: Dział i do W° Zaleskiego — Deputacię, abym uczestniczył w medalu dla Amerykańskiego iubileuszu wyswobodzenia.

Odpowiedziałem: że nic nieprzyimuję i nic nie zrobię. Że się od wszystkiego cofam bo w niczem społeczeństwo Polskie mnie nie uczestniczy =

że jeżeli chcą wybić medal dla p: Kronenberga albo innego możnego (: którego cenią:) to ja służę albowiem uczućie ogółu będzie szczére, ale dla Kościuszki to tylko wtedy służyłbym gdyby na medalu napisane było ***iż będąc kijem wybitym i wypchniętym za drzwi przez rodaką popłynął do Ameryki która od razu poznała się na nim.***

Zapewne wiesz iż *jeden* Rossianin daje *milion = rubli* na szkołę rysunku a autokrata dziękuje mu za dowód istotnego patriotyzmu. —

Salut

C. NORWID

Czy w tej chwili nie zgasł Szermentowski??

*

Papier prążkowany ciemny 21 × 13½ cm. Cztery strony całkowicie zapisane. Pismo (w porównaniu n. p. z pismem listu następnego) zamaszyste i duże.

Z pierwszych zdań listu tego widać, że Norwid go pisał gdzieś na mieście, w kawiarni może, czy bibljotece.

4.

(: wiesz u kogo i o kim mowa:)

Byłem wczora w deputacyi na mocy wniosku mego zawotowanéj — Zawotowane bowiem zostało iż wyrazy, wsparcie, pomoc pieniężna jał-

mużna — niewejdą w działania nasze względem osobistośći która śród niedojrzałego, rozbitego i jałowego społeczeństwa sterała siły i pozostawa w ciągłém *konaniu* z żoną i dziećmi. —

Przedstawiłem (: przy świadku deputacyi :) choremu ktory nas słuchał że my przyszliśmy oddać hołd pracy i steraniu sił śród jałowej publicznośći — że złotego medalu ofiarować jeszcze niemożemy bo nasza institucia jest na rozwinięciu, ale że tymczasem ofiarujemy pięćset frankow — (: te kilkaset franków pożyczyliśmy co prędzej dla tego że niemożna było czekać na rezultata naszych zajęć — czasem albo wiem tym sposobem ofiaruje się za późno — albo *trumnę!* jak u Chińczyków jest zwyczaj :) — Chory był bardzo pocieszony. —

Roboty nasze wkrótce jawne zupełnie będą. — Będzie *Loterja, artyśći Francuzcy znamienići i Rossyiscy najznamienitsi* i wielu polskich przystąpili z dziełami swemi — wszystko jest z=organizowane — wkrótce wiadome będźie — będą piękne rzeczy do wygrania — Tymczasem *(: priwatnie :)* donoszę Ci co jest spełnionego. Gdyby się to było wcześniej zrobiło chory byłby nie w śniegu Paryzkim przebywał źimę ale byłby dawno wyiechał.

Wotowani człónkowie delegaći tego działania są: *Hrabia Cetner, Godebski prof. Akad. Peterzburskiéj, Cyprian Norwid, Leon Szyndler.*

a teraz, mój drogi!

będę miał i mam i miałem do biegania i zabiegania (: bo-ć, wiesz że takie rzeczy nie robi się bez starań :) a doprawdy że piechoto pielgrzymki te nie zawsze możliwe. Pojmujesz że absolutne niepodobieństwo zwierzać się z tym detalem elektorom moim — jeśli możesz pośpiesz mnie jakie *dziesięć* frankow, bo oto widzisz że cudze robiąc sam nic niemam!

Wszystko co ci winienem mam zapisane.

Norwid.

*

Papier $20 \times 12^{1/2}$ cm., kartka pojedyncza całkowicie zapisana. Listy, oznaczone tu numerami 3 i 4, pisane były w r. 1876 do osoby nieznanej; oba omawiają tę samą sprawę: pomocy dla umierającego Szermentowskiego, malarza (zm. 1876 r.). Który z tych listów jest wcześniejszy — trudno orzec.

5.

Od „Wydziału Krajowego” okolnik do „p. artystow” odebrałem — ten, życzy sobie kilku posągów dla przyozdobienia gmachu Sejmowego we Lwowie — a między tymi: „*Wiarę* ale nie z krzyżem w ręku” „*Prawdę*, przeglądującą *śię* w zwierćiedle „swoiém” — *Cena* jest za mała (5,000)

a *ocena* jak widać z wyżej wzmiankowanych określeń nie spodziewalna. Monumentalnej sfery sztuki (*statuarnej*, nie sculpturalnej:) nikt u nas niezna — nikt, to jest pare osób i ja — uczyli się tego u starożytnych wszyscy artyśći, mówcy, ludzie stanu — *Prawda* nigdy u starożytnych nieprzegląda śię w zwierciadle *ale się spół=poźiera z widzem i ztąd jest prawdą* — gdyby się Prawda *„przeglądała"* to widz galicyiski widziałby tylko lewą stronę zwierciadła i lewy cycek prawdy lub cały tył onejże prawdy.

C. Norwid



Kartka papieru kratkowanego $17^{1/2} \times 22^{1/2}$ cm., złożona przez pół. Na jednej ze stron zewnętrznych niniejsza notatka Norwida, nie wiadomo do kogo zwrócona. Słowa „ale się spół=poźiera z widzem i ztąd jest prawda" podkreślone czerwonym ołówkiem, zaś trzy słowa ostatnie także niebieskim.

Na stronie zewnętrznej drugiej rysunek ołówkiem niewątpliwie ręki Norwida (podpis: C. Norwid — zdaje się własnoręczny). Rysunek przedstawia dwie postaci nie-

wieście: nagą Prawdę z lustrem w ręce lewej i z odbiciem twarzy w lustrze, oraz Wiarę w ubraniu z krzyżem, dyskretnie schowanym ztyłu.

Na tejże stronicy dopisek własnoręczny Norwida niebieskim ołówkiem:

Gramatykę X. Malinowskiego i rozprawę Baudoina de C. o starożytnym Polskim języku *jest obowiązkiem mieć tu* —

N.

Mowa tu widocznie o bibljotece Zakładu św. Kazimierza w Paryżu, gdzie, jak wiadomo, Norwid spędził lata ostatnie przed śmiercią (od 8. II. 1877 r.). Oto bowiem na wewnętrznej całkowitej stronie omawianej kartki znajdujemy:

autograf Bibliotekarza nowokreowanej biblioteki Zakładu So Kazimierza w Paryżu 1879

Słowa powyższe wraz z datą pisane są niebieskim ołówkiem, podobnie jak notatka na stronie odwrotnej, niewątpliwie ręką samego Norwida. Odnoszą się one do „sonnetu" wypisanego z dzieła w dwóch tomach pod tytułem: *„Zwierciadło Prawdy uczuć i sprawiedliwości* — z tomu pierwszego *Sonnety* Pułku 2-go Ułana, Lancą pisane z czasów powstania Narodowego 1830 roku i nieszczęsnego po całej kuli ziemskiej tułactwa biednych Polaków". Sonet nosi № 639 (!) i powstał „z powodu przeniesienia dzieł i Biblioteki ś. p. Lelewela Joachima ze szkoły Polskiej Botignolskiej w Paryżu do wsi Kurniki dóbr Hrabiego Działyńskiego pod panowaniem nieprzyjaznego nam Prusa zostającej".

Pod sonetem owym, nader wątpliwej wartości, widnieje data: Paryż d. 4 Lipca 1879 roku i podpis: „Ig. Boczkowski, były oficer pułku 2 ułanów wojska polskiego" itd.

Data powyższa — r. 1879 — odnosi się też niewątpliwie i do powyższego listu Norwida. Zasługuje w nim na uwagę pogląd poety na właściwy charakter prawdy, który jest u niego jak gdyby syntezą realizmu i idealizmu.

*

Razem z listami powyższemi Norwida znajdują się w T. P. N. w Wilnie we wspólnej teczce jeszcze trzy kartki. Jedna z nich — to krótki liścik Zofji Węgierskiej, prawdopodobnie do Norwida pisany, treści poniższej:

Wtorek.

Ślicznie dobremu Panu dziękuję! Ozdobię tym portrecikiem moją ulubioną edycyę Adama z 1844 r. Serdeczne ręki uściśnienie!

Zofja Węgierska.

Rzecz dotyczy widocznie jakowegoś portretu Mickiewicza, wykonanego przez Norwida.

W liście drugim niepodpisanym, jednak pisanym ręką tejże Zofji Węgierskiej (jak świadczy dopisek ołówkiem, obcą ręką dokonany: „pani Zofija Węgierska") mowa o innym zdaje się rysunku przedstawiającym Mickiewicza, lecz znowu bodaj ręki Norwida.

List ten, o ile w nim rzeczywiście mowa o rysunku Norwida, rzuca niezmiernie charakterystyczne światło na stosunek Norwida do Mickiewicza oraz na filozofję życiową poety. Przytaczamy go tedy w całości:

Rysunek, układ, odbicie głowy Adama, dobre; ale wyraz twarzy mnie się nie podoba — bo okładka nie pozostaje w harmonji z treścią książki.

Dla czego? Bo na grobie Adama wezbrany strumień wiary i nadziei płynął przez usta mówców — a na licach Twojego Adama bolesne zwątpienie...

Na monumencie, cierpliwość uśmiecha się do nieszczęścia — na medalu Preauldta błogość rozlana... u ciebie ból. Tam *wiara* zmieniona w *pewność*, woła: trwajcie! Tu rezygnacja mówi: finis...

Która z tych dwóch expressyi prawdziwsza? Nie śmiem powiedzieć że Twoja... Ale to pewna, że styl lapidarny którym przemawiamy do potomności, chociażby miał ubliżyć Prawdzie, powinien być weselszy.

*

Pewnego rodzaju ilustracją do tego listu może służyć trzecia kartka, znajdująca się pomiędzy omawianemi listami. Jest to rysunek ołówkiem, przedstawiający figury dwu niewieścich postaci, siedzących na sfinksach, zwróconych do siebie. Pomiędzy Podobiznami dwu posągów napis piórem nieznaną ręką:

— Sphins (tak!)
Fontainebleau
August Preauldt
à mon ami Ladislas Mickiewicz.

Czy omawiany rysunek jest wykonany przez Norwida—niepodobna orzec z pewnością.

SZTUKA A MYŚL.

A. Lauterbach.

La conoscenza ha due forme: e conoscenza intuitiva o conoscenza logica, conoscenza per la fantasia o per intelletto. *Benedetto Croce.*

Pojęcia o sztuce zależne są od poglądu na świat. Widzimy to wyraźnie w zależności estetyki (jako dyscypliny filozoficznej) od filozofji, najwyraźniej zaś w systemach filozoficznych. Dla Hegla naprz. sztuka jest „bezpośredniem poznaniem ducha w objektywnej rzeczywistości" oraz „zmysłowem widzeniem absolutu". Schopenhauer uważał stan estetyczny, wywołany przez kontemplacje dzieł sztuki, za moment „czystego poznania, wyzwolonego z pod gwałtu woli kosmicznej". Lecz mniejsza o definicje. Faktem jest, że filozofja niematerjalistyczna (idealistyczna, racjonalistyczna, woluntarystyczna) przyznaje sztuce cechy poznawcze i że również artyści intuicyjnie je wyczuwają, chociaż djalektycznie prawie nigdy ująć ich nie potrafią, co zresztą nie jest ich zadaniem. Artyści jednak zdają sobie przeważnie sprawę, że sztuka racjonalizuje pewne pierwiastki racjonalne, o czem zapominają, lub nie chcą nic wiedzieć wszelkiego fachu pozytywiści i materjaliści, do których zaliczyć trzeba również estetyków eksperymentalnych, jakoteż większość historyków sztuki. Zwłaszcza ci ostatni, pozostając w ramach naiwnego realizmu historycznego, rzadko kiedy zdradzają chęć głębszego wniknięcia w istotę przedmiotu, którym się zajmują.

O istocie sztuki wogóle i jej wartości „absolutnej" rozstrzyga pytanie: czy i w jakim stopniu można doszukiwać się w dziełach sztuki wartości poznawczych, czy sztuka odsłania jakiś rąbek tajemnicy, czy zadziergają się przez nią węzły między światem i zaświatem, między bytem świadomym i nieświadomym, t. j. czy rację ma Mickiewicz mówiąc, iż sztuka jest jednym z węzłów łączących ludzkość ze światem niewidzialnym *(Les slaves)*. Różnica między sztuką a myślą, między sztuką a nauką, polega na tem, że myśl może być zrozumianą, że droga analizy i syntezy wystarcza do zrozumienia pojęcia, nie wystarcza natomiast do zrozumienia dzieła sztuki, które wymaga jeszcze jednego organu, organu intuicji artystycznej. Analiza formalna, historyczna i porównawcza jest bez kwestji bardzo pomocna przy ocenianiu i segregowaniu dzieł sztuki, przyczynia się też do ich wszechstronnego zrozumienia, lecz nie wprowadza nas w samą istotę sztuki. Dlatego nie można właściwie wytłómaczyć dzieła bez reszty, można je tylko tłómaczyć. W sztuce krzyżują się dwie dopełniające się płaszczyzny: wyobrażeniowo-intuicyjna i myślowa, a obie wymagają odpowiednich sobie środków ujmowania. Nie wystarcza wmyśleć się w dzieło, należy wczuć się w nie, należy przyjąć je w siebie, pogrążyć się w niem, lub jak mówi Schopenhauer, zatopić się w kontemplacji, stając się „subjektem czystego poznania"[1]. Gdyby kate-

[1] Die Welt als Wille und Vorstellung. Platonische Idee als objekt der Kunst.

gorje myślowe wystarczały dla zrozumienia sztuki, moglibyśmy postawić wyraźnie normy i granice, dzielące sztukę złą od dobrej, sztukę od nie-sztuki. Cała beznadziejność estetyki objektywnej polega właśnie na niemożności bezwzględnego stosowania analizy myślowej do sztuki i koniecznego uciekania się do mierników leżących poza sferą myśli. Zasadniczym błędem estetyki Kanta było postawienie estetyki wyłącznie na gruncie myślowym. Sztuka podług Kanta, jest tylko wyrazem koncepcji myślowej. Stąd znana jego negacja muzyki. Kwestja fantazji w sztuce dla Kanta prawie nie istniała. Uznawał on tylko dwa rodzaje fantazji: reprodukcyjną i kombinacyjną, natomiast o fantazji produkcyjnej, to jest o tej najistotniejszej, zdawał się nic nie wiedzieć. Rozumiejąc sąd estetyczny, jako wynik władzy sądzenia (urteilskraft), postawił estetykę na gruncie teorji poznania i wprowadzał na tej zasadzie pryncypja aprioryczne, będące w jaskrawej sprzeczności z subjektywizmem stanów estetycznych, które uznawał. Estetyka Kanta, pomimo genjalnych określeń, kontynuowała tylko estetykę Baumgartena, a identyfikując twórczość artystyczną z twórczością myślową, dobiegła odrazu do martwego punktu. Sąd estetyczny nie ma w zasadzie nic wspólnego ze sądem logicznym, albowiem sztuka jest sama dla siebie causa finalis. O wiele trafniejsze i śmielsze stanowisko zajął Schopenhauer, twierdząc, iż „wszelka prawdziwa sztuka rodzi się z bezpośredniego poznania, nie zaś z pojęcia". Wyraźne podkreślenie bezpośredniości w sztuce i antiintelektualne stanowisko względem aktu twórczego, jest jedną z najgłówniejszych zasług estetyki Schopenhauera. Bezpośredniość tę możemy nazwać intuicją. Intuicja jest wprawdzie tak rozciągłem i wieloznacznem określeniem, iż używana bez dalszego tłomaczenia, nasunąć musi powątpiewanie o sumienności myślowej autora, który bez skrupułów przypuszcza, że intuicja jest rzeczą znaną, powszechną i zdefinjowaną. Ze wszystkich określeń intuicji odpowiada mi najbardziej definicja, którą dał Benedetto Croce: L'intuizione è l'unità indéfferenziata della perzezione deé reale e della semplice imagine del possibile [1]). Określenie powyższe dopuszcza możliwość uprzednich analiz odnośnie do ogromnej większości kształtów w naturze spotykanych, występujących jednak w momencie twórczym, jako syntetyczna „niezróżniczkowana jedność percepcji realności i zwykłego obrazu możliwości". Istnienie uprzednich doświadczeń i gotowych punktów wytycznych nie wyklucza intuicyjnego, syntetycznego i bezpośredniego oglądu w momencie twórczym. Jeżeli gdzie, to właśnie w sztuce intuicja ma prawo bytu, gdyż, opierając się na psychologji aktu twórczego, nie można jej całkowicie pominąć. Akt twórczy jest sam przez się zagadką, skoro jednak zgadzamy się, iż myślenie dyskursywne nie objaśnia dostatecznie twórczości, musimy przyjąć, że ta niewytłomaczona reszta posiada jakieś cechy nadzmysłowe, mistyczne. Faktycznie stany twórczości i stany doznawań estetycznych mają pewne cechy pokrewne ze stanami mistycznemi [2]). Wiadomo też, że w stanach mistycznych przejawiają się samorodnie zdolności artystyczne. Schopenhauer, wskazując drogę do czystego i absolutnego poznania piękna, żąda wyzwolenia się z więzów woli, czasu i przestrzeni, bezwzględnego oddania się kontemplacji. Jest to droga znana od wieków mistykom [3]). Intuicyjne poznawanie, bezpośrednie ujmowanie przedmiotu i jednoczenie się z nim jest faktyczną unio mystica. Przypuszczając, iż w stanie twórczym i w stanie estetycznym przejawia się, prócz myśli, jeszcze jakaś odmienna władza psychiczna, schodzimy z konieczności na grunt mistyczny, a w samym stanie lub doświadczeniu estetycznem mamy poniekąd zadatek stanu mistycznego.

Jeżeli pod mianem intuicji rozumieć będziemy czynność nie objętą myśleniem dyskursywnem, to tem samem zgodzić się musimy na fakt (dla wielu niemiły), że

1) Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Bari 1912.
2) J. Wł. Dawid: Intuicja w mistyce, filozofji i sztuce. Kraków 1913.
3) Goethe mówi: kto nie chce rozpocząć od zdumienia i podziwu, ten nie znajdzie wejścia do świątyń sztuki.

intuicja artystyczna graniczy ze stanem mistycznym. Momenty tego stanu odgrywają też rolę naczelną w sądzie estetycznym. Możemy ustanowić normy harmonji, proporcji i rytmu, lecz nie możemy wyjaśnić całkowicie i bez reszty, dlaczego zestawienie takich a takich linij, tonów czy barw, wywołuje w nas wrażenie piękna. Ta część sądu estetycznego, która dotyczy „piękna samego w sobie", wywołana jest bezpośredniem, intuicyjnem przekonaniem, obchodzącem się bez argumentów. Wszelkie normy i kategorje, oceniające sztukę, stworzone są a posteriori, dla ułatwienia orjentacji. Normy są tylko wynikiem chęci myślowego uzasadnienia warunków, stwarzających wrażenie estetyczne. Dlaczego zaś te a nie inne normy stan taki wytwarzać mogą, tego objaśnić nie jesteśmy w stanie [1]).

Przyznając naczelną rolę intuicji w twórczości artystycznej i w stanie estetycznym, należy, z kolei rzeczy, zastanowić się nad jej wartością poznawczą.

Kant odrzucał zasadniczo wszelką możność niemyślowego poznania. W „krytyce władzy sądzenia" mówi, że poznanie jest tylko logiczne i dyskursywne. Spotykane u Kanta określenia, w rodzaju „intellektuele Anschauung, intuitiver Verstand", nie dają dostatecznego powodu, ażebyśmy mogli przypuszczać, iż uznawał on intuicję jako władzę poznawczą. Natomiast w filozofji po-kantowskiej (Schelling, Fichte, Hegel) intuicja odgrywa już rolę poznawczą. W zrozumieniu Schelling'a „intelektualne widzenie" jest faktyczną władzą intuicyjno-poznawczą, zdolnością ujmowania absolutu, „zmysłem idei". Jeszcze wyraźniej występuje intuicja u Cieszkowskiego, który „czynną intuicję" identyfikuje z poznawczą władzą mistyczną, nieodzowną filozofji [2]). Cokolwiek powiedzieć by się dało na korzyść intuicji, jako władzy poznawczej, jeden zarzut utrzymuje swą siłę, mianowicie, że intuicji nie można myśleć, pomyślana zaś przestaje być intuicją, stając sie myślą. Intuicja zaś bez myśli nie daje się skontrolować, może być prawdziwą lub fałszywą, wierną lub złudną. Nawet Bergson, który z intuicji robi metodę i program, przyznaje że... „L'intelligence reste le noyau lumineux autour duquel l'instinct, même élargi et épuré en intuition ne forme qu'une nébulosité vague. Mais à défaut de la connaissance proprement dite, reservé a la pure intelligence, l'intuition pourra nous faire saisir ce que *les données de l'intelligence ont ici d'insuffisant* et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter" [3]). A więc intuicja jest tylko mgławicą wokół jądra myśli, jest czynnością pomocniczą i dopełniającą. Podkreślając znaczenie intuicji, Bergson zwraca się conajwyżej przeciw dialektyce czystego intelektualizmu i bezwzględnej spekulacji, lecz poznanie zachowuje w znacznej mierze dla myśli. Intuicja jako poznanie metafizyczne pozostaje bądź co bądź „une nébulosité vague". Dla intuicji niema kryterjów, niema gwarancji. Trzeba ją przyjąć na wiarę, lub całkowicie odrzucić. Nie wznosząc się do ścisłości i objektywizmu myśli, intuicja nie może stwarzać metody poznania, co jednak nie przeszkadza, iż może być ona czynnością poznawczą, wspomagającą myśl. Nie można budować estetyki na intuicji, lecz przyznać trzeba, że intuicja jako źródło siły, o charakterze transcendentalnym, jest czynnikiem niezbędnym w twórczości artystycznej i wogóle w stanie estetycznym. Intuicja w sztuce jest przeważnie wyobrażeniową, nie zaś myślową, przeto dzieło sztuki nie wyraża myśli w sensie konkretnego pojęcia. Czy można mówić o jednej konkretnej myśli w Wieczerzy Leonarda, w katedrze gotyckiej, w symfonji Beethovena, w Królu Duchu? Każde z tych dzieł kryje w sobie cały pogląd na świat i jest węzłem możliwych myśli implicite w nim zawartych, nie zaś jednem, ścisłem, konkretnem pojęciem. Sztuka może być symbolem — formą, lecz nie może dawać ekwiwalentu

---

1) Goethe powiedział do Eckermanna: „ich muss über die Aesthetiker lachen die sich abquälen dasjenige unaussprächliche, wofür wir den Ausdruck schon gebrauchen durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das schöne ist ein Urphänomen".

2) August Cieszkowski. Bóg i Palingeneza.

3) L'evolution créatrice p. 193.

poszczególnej myśli. Światopogląd przejawia się w sztuce jako przeżycie, powiedzieć by można, jako wiara, nie jako logicznie skonstruowany system. Moment wiary jest bardzo ważnym współczynnikiem wyobraźni twórczej i, jak mówi Ribot, nigdy wyraźnie od niej oddzielić się nie daje. Artysta wierzy w prawdę swojej wyobraźni, którą warunkuje, urabia i kształci jakiś mniej lub więcej wyraźny pogląd na świat. Na gruncie historji sztuki możemy przeprowadzić historję idej artystycznych. Nie będzie to historja myśli spekulatywnej, lecz historja prądów ideowych, tworzących formę. Zrozumieć charakter sztuki, zrozumieć istotę stylu, znaczy to wniknąć w przewodnią ideę danej sztuki jako formy. Dlatego twierdzi Schopenhauer, iż przez sztukę, przez doświadczenie estetyczne można stać się „subjektem czystego poznania", lub, jak mówi Hegel, „poznawać ducha w objektywnej rzeczywistości". Historja sztuki nie jest wyłącznie historją zewnętrzno-artystycznych umiejętności, lecz historją idej tkwiących potencjalnie w formie. Sztuka nie wykłada, nie tłómaczy idei, lecz ją wyraża, inaczej mówiąc, znajduje dla niej symbol w postaci kształtu, harmonji, rytmu. Twórczość artystyczna nie jest współmierną, lecz współrzędną z filozofją. Każde dzieło sztuki odpowiada na zapytanie, czem jest życie, mówi Schopenhauer. Rzeczywiście, gdyby sztuka nie stawiała zapytań i nie dawała odpowiedzi na najwyższe zagadnienia, twórczość artystyczna byłaby zabijaniem czasu utalentowanych darmozjadów i pieczeniarzy społeczeństwa. Wtedy należałoby przyklasnąć wszelkim epicierom i zapędzić artystów do terminu. Jednak czy sztuka może dorównywać myśli? Myślicielstwo nie jest zawodem artystów i mało ich obchodzi. Malarze, muzycy, architekci myśleli przeważnie mało, a w każdym razie nie filozoficznie. Rafael twierdził podobno, że najlepiej maluje, kiedy nie myśli. Ten pozorny paradoks jest psychologicznie zupełnie zrozumiały. Filozof operuje myślą, myśl jest jego materjałem, narzędziem i celem. Materjałem plastyka jest linja, bryła i barwa. Artysta nie myśli konkretnemi pojęciami, artysta oddaje się wizji form. Poznanie, a raczej ujęcie potencjalnie tkwiącej w nim idei, kroczy tu drogą wyobraźni. Koncepcja artystyczna jest w pierwszym rzędzie wyobrażeniową, później dopiero myślową. Ośrodkiem procesu jest intuicja, myśl natomiast jest świadomością dokonanego już w wyobraźni czynu. W każdym razie punkt ciężkości przypada na intuicję wyobrażeniową, nie na intelekt.

Jakim sposobem konkretne pojęcie może być wyrażone zmysłowym materjałem sztuki?

Sztuka uzmysławia rzeczy pozazmysłowe jedynie za pomocą wyobraźni. Wyobraźnia nie daje schematu ani kategorji, lecz daje symbol. Każda prawdziwa sztuka jest w pewnym sensie symboliczną. Pojęcie filozoficzne jest ścisłe, stałe i skończone. Dzieło sztuki skończone jest tylko pod względem technicznym, ale jego treść istotna nie daje się zamknąć w żadną ścisłą kategorję. Czy można pomieścić w jakichś kadrach rozumowych treść Venus z Milo lub fugę Bacha? Sztuka kryje w sobie zawsze coś z tajemnicy, jest pełna niedomówień, albowiem wymaga przewagi kontemplacji nad rozumowaniem, kontemplacji zdolnej odsłonić przedmyślową osnowę dzieła.

To, co jest w sztuce najgłębsze i najbardziej rzeczywiste, nie daje się ująć ani wyrazić ostatecznie. Istota sztuki nie może być zamknięta w słowie, ponieważ słowo określa dobitnie i wyczerpująco, mówiąc inaczej, wyjaśnia explicite, sztuka zaś implicite. Sztuka nie dorasta do dokładności filozoficznego pojęcia, a jednocześnie przerasta je życiowością, uobrażając to, co jest niewysłowione. Niepoznawalność intelektualna sztuki polega na tem, iż daje nam ona poniekąd zjawisko przedmyślowe, że pokazuje nam świat poza myślą spekulatywną. W tem jej wieczna wartość.

KRONIKA ARTYSTYCZNA.

PRZEGLĄD WYSTAW WARSZAWSKICH

Coraz gęstsze tłumy zapełniają sale *Zachęty*. Stało się poniekąd zwyczajem mieszczucha warszawskiego iść w niedzielę, — po kościele, na wystawę do Zachęty. O poziomie kultury artystycznej publiczności naszej świadczą rozmowy tak przypominające świegot ptasząt, które dziobać chciały owoce, malowane przez Zeuxisa.

Nie można tego brać za złe publiczności w stolicy, ogołoconej od lat tylu ze wszelkich dzieł sztuki.

Rosnące zainteresowanie sztuką jest już pierwszą jaskółką kultury artystycznej Warszawy.

Należy się uznanie Komitetowi Zachęty za to, że lokal o kilka sal rozszerzył. Jestto bowiem jedyne dotąd pomieszczenie dla wystaw. Ani maleńki salon Garlińskiego, ani klub artystyczny „Polonia". nie cieszą się frekwencją, nie mówiąc już o „dumnem osamotnieniu" świeżo odrestaurowanej podchorążówki, w której plastycy wileńscy ogrzewali się — własnym zapałem. Zanim staną nowe pałace sztuki, na Tow. Zachęty ciążą zadania osobliwe i odpowiedzialność wielkiej wagi: w jej ręku leży los malarzy polskich i kultura artystyczna stolicy.

Na czemże kształci Tow. Zachęty smak stolicy i kulturę artystyczną kraju?

Oto wystawy: Andrychiewicza, Wawrzenieckiego, Siemińskiego, Stabrowskiego „Sursum Corda" i tylu tylu innych, którym na imię — Legjon!

Towarzystwo, mające na celu zogniskowanie talentów i wiedzy malarskiej, zamieniło się w przytułek litościwy — Armja malarzy z Zachęty — nie będziemy już wymieniać nazwisk — sprawia wrażenie konduktu pogrzebowego wielkiej sztuki. Zdawałoby się. że należy okrzyknąć śmierć malarstwa, jak zgodnie śmierć teatru okrzyknęli krytycy.

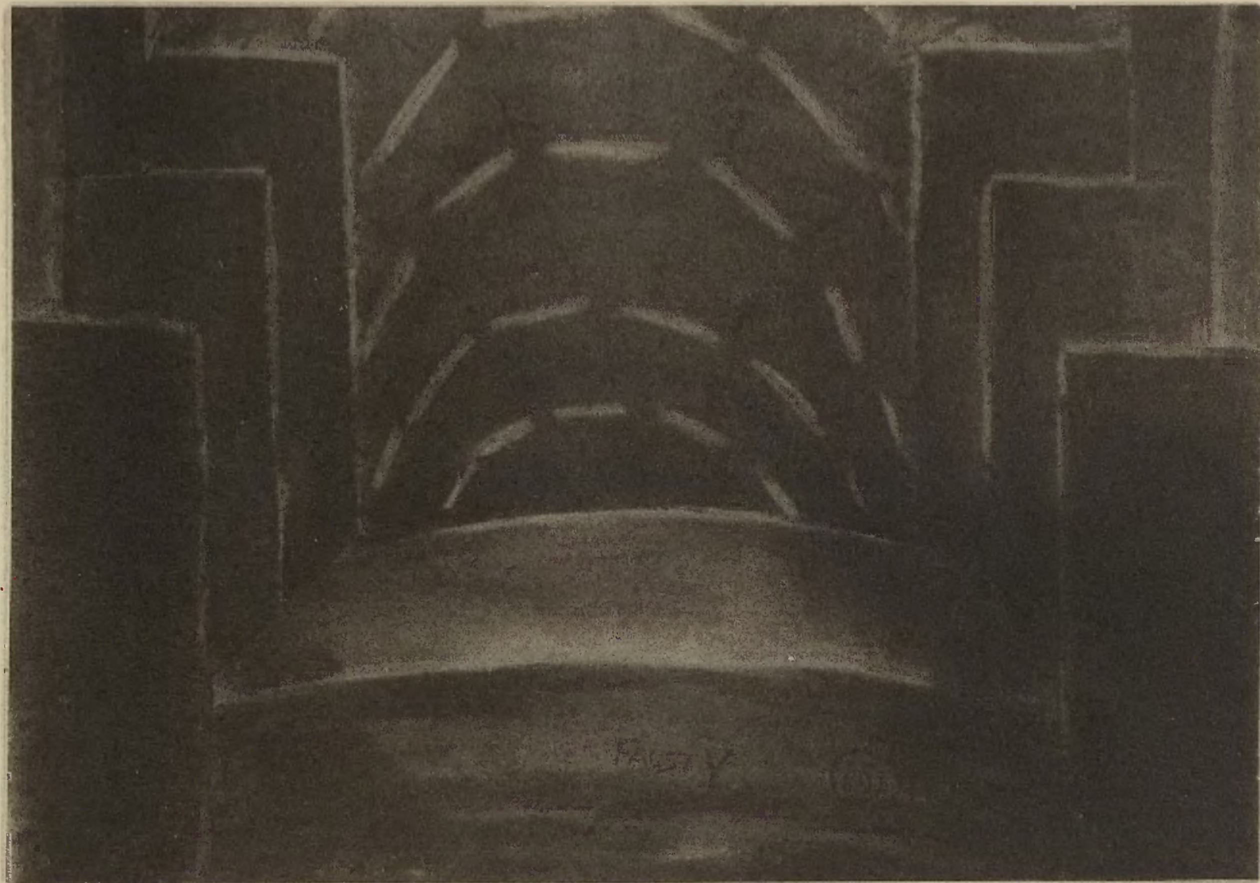
Od zbytniego czy przedwczesnego pesymizmu bronią jeszcze zbuntowane anioły „Rytmu" i inni strąceni z Zachęty. Nie potępiamy w czambuł wszystkiego, co się ukazało w salonach w ostatnim kwartale.

Owszem, skwapliwie notujemy rzadkie przebłyski w tej beznadziejnej szarudze. Prawdziwym odpoczynkiem były wystawy pośmiertne Chełmońskiego i prof. Krzyżanowskiego. Były i prace żywych, które sprawiły uciecnę oczom (omawiamy je niżej). Ale ilość ich znikoma tonęła w powodzi miernot niezliczonych o poziomie skandalicznym.

A w imię kultury artystycznej stolicy— a i kraju całego mamy prawo domagać się od Zachęty innego poziomu!

* * *

Oglądaliśmy w tym kwartale obrazy olejne mistrza sztychu, prof. Pankiewicza. Przez płótna jego prześwieca doskonała kultura francuska. Jest w jego martwych naturach i pejzażach grający słońcem koncert barw, matissowskie wyzwolenie czystego koloru. Prof. Pankiewicz zamyka pięknie i pogodnie epokę neoimpresjonistów. Ponadto umie przekazywać kulturę uczniom swoim. Jeden z nich. p. Zawadowski (salon Garlińskiego), został odrzucony przez Zachętę, jakkolwiek przerasta o głowę innych, dopuszczanych do zaściankowego olimpu warszawskiego. Obrazy p. Zawadowskiego odbijają te prądy francuskie, które śladem Seurat'a pragną łączyć zdobycze impresjonizmu z konstrukcją. Ponadto p. Zawadowski maluje pendzlem świeżym, pełnym radości barw.



W. Czechowicz. *Rysunek pastelowy.*

Projekt dekoracji do opery „Faust" (akt V).

P. Janowski stara się rozwiązywać te same zadania kolorystyczne, co i Pankiewicz, nie posiada jednak kultury mistrza.

Ze zdumieniem zauważyliśmy w grupie „Sursum Corda“, łączącej hasła wzniosłej mistyki z nieudolnością malarską, jedyne w swoim rodzaju i niezastąpione impresje prof. Noakowskiego. Jak zawsze oczarował nas profesor swym smakiem wytwornym i swoistością środków malarskich. Z działu karykatury wyróżnił się p Mackiewicz uderzającą charakterystyką typów (typy żołnierzy polskich z różnych zaborów) i cyzelerskiem opanowaniem materjału.

Na czoło młodych malarzy wysunęła się p. Łuczyńska-Szymanowska. W jej kompozycjach figuralnych i portretach znać poszanowanie układu i faktury malarskiej. Artystka ta umie włożyć swój zamaszysty talent w karby kompozycji. Maluje szerokiem pociągnięciem pendzla, przypominającem „Jugend“ monachijską. Należy wymienić jeszcze nazwiska pp. Rekucia i Daniel-Kossowskiej.

* * *

Z działu sztuki stosowanej widzieliśmy w Zachęcie ceramikę „Złotoglin“, modelowaną i zdobioną w duchu posecesyjnym, nie odpowiadającym dzisiejszemu smakowi. Odlewy „Pamiątki Polskiej“ spopularyzują niewątpliwie zabytki nasze. Szkoda, że do większości z nich zastosowano skandaliczną patynę różowo-złotą, zieloną ect.

J. O.

Na wystawę Chełmońskiego w Zachęcie złożyły się drobne obrazki i szkice o poziomie bardzo nierównym, niezawsze charakteryzującym tego wielkiego malarza. Wystawa jednak ma tę zaletę, że wprowadza widza do tajemnego laboratorjum artysty, gdzie badać można bezpośrednio, jak wrażenie przetwarza się w plamę barwną szkicu.

Chełmoński jest niezrównanym patrjotą polskich mgieł, błot i zachodów roztęsknionych. Twórczość jego jest dotąd wzorem niedościgłym dla malowanych błot i mgieł, które kilka razy do roku spadają na ściany Zachęty.

Chełmoński należy do słynnej grupy monachijskiej „koniarzy polskich i pejzażystów“.

Jednakże genealogji jego malarskiej należy doszukiwać się raczej we Francji, w naturalizmie surowym Courbeta i w Manetowskim impresjonizmie, przetwarzającym materję na wrażenie malarskie.

Świadomie czy nieświadomie w pejzażu artysta wyraża swój stosunek do przyrody. W pejzażu konstrukcyjnym, dokoracyjnie pojętym, odbywa się to samo ujeżdżanie przyrody, co w technice. Mózg człowieka ujarzmia obcą siłę, nagina ją do kształtów przez siebie wymyślonych, łamie ją w kompozycji nakazem własnych praw. Malarza naturalistycznego zwycięża przyroda; uznaje on jej przemoc i jej doskonałość, poddaje się jej kornie.

Impresjoniści nie walczą z przyrodą: dla nich człowiek i przyroda — to jedno. Tu człowiek jest cząstką materji, zgrupowaniem jej atomów tak samo przypadkowem, jak powstanie barw przez różne natężenie światła.

Dusza jest materją, jak materja jest duszą U Chełmońskiego owe stopienie się z przyrodą nabiera cech nawpół mistycznego panteizmu, zatracenia się miłosnego.

Niemasz tu granic między nim a przyrodą. To on jest łosiem brodzącym we mgle; łopot skrzydeł zapóźnionej czapli— to rytm jego serca; to on jest oddechem tej wilgotnej ziemi, która tęskni, jak on.

Być może, że ten głęboko czujący panteizm stwarza nieodpartą suggestję malarską, która nakazuje wierzyć w te rzuty pendzla dziwne, zamazane, z której wieje żywy dech ziemi.

Ta suggestywność jest sercem talentu Chełmońskiego.

Zdumiewa ona tembardziej, że operuje przedziwnie prostemi środkami—rzekłbyś—brakiem wszelkich środków malarskich. Jest w tem mistrzostwo wielkiego talentu. Technika zresztą nawet dla Chełmońskiego często zawodna, dla innych zaś wprost — kalkołomna.

Suggestywność krajobrazów swoich opiera Chełmoński przedewszystkiem na tonie.

Nie maluje on ani farbą, ani barwami, posługuje się wyłącznie tonem — poszumem barw, jakich nie znajdziesz na palecie. Prawdziwość tonu oparta jest na zapatrzeniu się w przyrodzie polskiej. W pogoni za najwierniejszem tonów tych oddaniem, nie troszczy się Chełmoński o formę, lub jej realizm (uwagi powyższe stosują się tylko do szkiców wystawionych w Zachęcie, które traktujemy jako laboratorjum artysty), nie troszczy się o czystość barw, która już grała we współczesnym

mu Manecie. Ton i nastrój — hasła monachijskiego malarstwa, są dwoma skrzydłami, na których się opiera talent Chełmońskiego.

J. Orynżyna

Pośmiertna wystawa Konrada Krzyżanowskiego zapełniła 4 sale Zachęty. Zebrano sumiennie zdumiewająco płodny dorobek artysty, nie jest to jednakże całokształt jego twórczości, gdyż wiele prac pozostało za granicami państwa. — Krzyżanowski jest przedewszystkiem portrecistą. Malarza tego interesuje tylko głowa. Postać całą traktuje jako tło dekoracyjne, zaznacza ją pobieżnie, brawurowo, lub poprostu przekreśla niecierpliwym, zbuntowanym pendzlem. Głowę zaś odcina ostrym kontrastem barw lub przedziela od światła głębokiemi tonami czerni. Jest coś z tańcą Salomy w tem umiłowaniu szczegolnem głowy osamotnionej, na której skupia malarz ten całą swą umiejętność i uwagę widza. Tu psycholog stapia się z malarzem: pendzel jego jest posłuszny nietylko obserwacji głębszej, lecz i sekretom mistrzowstwa, podpatrzonym u wielkich artystów dawnych. Nie przyznawał się jednak jawnie do tych ostatnich nasz artysta, powolny duchowi czasu, brawurowy wielbiciel natury i „świeżego powietrza", jako jedynych nauczycieli sztuki.

To jednak, co w pracach jego było opanowaniem świadomem łatwo dającej się brawury, poważne zamyślenie nad światłocieniem, różnorodnie traktowaną fakturą plastyki twarzy, zadania tonalne.— to wszystko wypływało z wyzyskania doświadczenia mistrzów dawnych. Tem też Krzyżanowski różni się tak dodatnio od współczesnych Chimery-secesji i beznadziejnego naszego naturalizmu. Wszakże różnica ta jest tylko połowiczna. Z duchem czasu łączy go brak troski głębokiej o monumentalność, o formę syntetyczną, o kompozycję obrazu. Stosunek artysty naszego do formy wskazują szkice rysunkowe, — są to notowania nerwowe gry ułudnej światłocienia, chwytające charakter.

Zasadnicze te braki okupywał świetny żywiołowy talent naszego artysty i nadzwyczajna wrażliwość na charakter osób portretowanych, — czyniąc omawianą wystawę jedną z najciekawszych, jakie w obecnym sezonie oglądaliśmy w Zachęcie. Zachęta została jednak wierną sobie: obok portretów Krzyżanowskiego zamieściła prace p. Dyzmańskiego...

J. O.

1-sza Wystawa Wileńskiego T-wa Artystów Plastyków w Warszawie była zarazem pierwszym pokazem zbiorowym twórczości artystycznej Wilna w stolicy Polski niepodległej. Na wystawę złożyły się obrazy pp. Czechowicza, Jamontta, Kuleszy, Karpowskiej-Teodorowicz, Rouby, Śleńdzińskiego, sargwiny pp. Hoppena, Kwiatkowskiego, Woźnickiej-Borzobohatej, projekty pomników p. Hermanowicza, oraz szkice i projekty architektoniczne pp. Burszego i Wędziagolskiego. Departament Kultury i sztuki udzielił komitetowi poparcia. Wystawę zwiedził Naczelnik Państwa oraz przedstawiciele świata artystycznego i dyplomatycznego. Departament Kultury i Sztuki zakupił panneau dekoracyjne p. Śleńdzińskiego, jakie reprodukowaliśmy w „Południu" Nr. 3. Prezydjum ministrów poleciło p. Śleńdzińskiemu wykonanie plafonu w gabinecie prezydenta ministrów w gmachu b. pałacu namiestnikowskiego. Wystawa odbyła się w lokalu nowym, przerobionym kosztem i własnoręczną pracą artystów wileńskich z kuchni pałacowej w Łazienkach.

Prasa warszawska odniosła się do wystawy nader przychylnie, wyróżniając przedewszystkiem prace pp. Śleńdzińskiego i Jamontta, oraz podkreśliła energję plastyków wileńskich, którzy zdołali przysporzyć Warszawie lokal wystawowy, o którym dotąd nie śniło się nikomu.

Krytykę szczegółową wystawy, która wpierw ukazała się w Wilnie, zamieściliśmy w Nr. 3 „Południa".

o.

REWJA POMNIKÓW m. st. WARSZAWY.

„Wdzięczność Polski Ameryce". W końcu października odsłonięto w Warszawie pomnik „Wdzięczności Polski Ameryce", wykonany przez rzeźbiarza Dunikowskiego i architekta Kalinowskiego. Pomnik ten swego czasu wywołał dużo sporów i sprawił wiele wstydu i kłopotu władzom miejskim i rządowym. Czy mamy być wdzięczni „Wdzięczności", że nareszcie wyłoniła się z piany przefiltrowanej wody wiślanej. Może tak, może nie.

Tak, — gdyż ujrzeliśmy owoc nowego wysiłku tworczego, pierwszą powojenną próbę o monumentalnem podejściu, na której tak architekci jak i rzeźbiarze mogą nauczyć się wiele dobrego i złego.

Nie, — gdyż próba ta, pomimo wielu ciekawych i tęgich miejsc rzeźbiarskich,

wypadła niefortunnie dzięki nietrafnemu wyborowi miejsca, nieudanej kompozycji postumentu — wodotrysku i jednostronnie potraktowanej sylwecie grupy.

Winni złemu są ci, którym powierzono opiekę nad wyglądem naszej stolicy, i autorzy, że zgodzili się na ten placyk i nie dociągnęli swego dzieła do należytej wysokości.

Pomnik ten jako całość, posiadająca zdecydowaną sylwetę, może być oglądany tylko z jednej strony, t. j. ze strony Krakowskiego Przedmieścia; widziany z boku sprawia wrażenie bezkształtnej, wgniecionej w ziemię bryły, bez powodu podzielonej na dwie części pionowem pasmem kamienia, pomalowanego na czerwono. Co mają wyobrażać te dwie czerwone maczugi, ujęte w taką dziwną „praformę", pozostanie zagadką, bo nie są potrzebne konstrukcyjnie, również nie pomagają i sylwecie.

Główną wadą jest źle rozwiązany postument, zbyt nizki i wązki przy obsadzie górnego basenu. Ta wiotkość połączenia górnej części z resztą postumentu i szerokie założenie grupy wprowadza brak równowagi.

Spłaszczenie zaś postumentu powoduje zapadnięcie całości, zmniejsza monumentalność dzieła i zbytnio podkreśla kanciaste traktowanie formy, które byłoby znacznie złagodzone przez wyniesienie grupy wyżej. Trudno też pogodzić się z rowkiem. okalającym dolną podstawę a możliwym tylko wtedy, gdy jest wypełniony spadającą wodą i prawie niewidoczny.

Sylweta grupy, jak już wspomniano, ma wyraźny zarys tylko od strony ulicy, a więc pomnik ten o jednostronnej sylwecie należy traktować raczej jako płaskorzeźbę, wypełnioną przez dobrze skomponowaną figurę i bardzo nieudatne, bezkostne dzieci o nóżkach w kształcie rybich ogonów. Postać kopieca postawiona mocno i dzięki tężyznie i spokojowi w ruchu, a również odpowiedniemu traktowaniu szczegółów. sprawia wrażenie prawdziwie monumentalne. Uproszczenie płaszczyzny, charakterystyczne i dla dawnego Dunikowskiego. ujęte zostało w danym wypadku zupełnie w innej formie, jednak trochę powierzchownej, pozbawionej jednolitości przez niedość głębokie przetrawienie licznych wpływów. Rzeźba ta świadczy o wielkich zmianach. jakie zaszły w Dunikowskim w okresie wojennym. Nie poruszając sprawy, dotyczącej bezwzględnej konieczności tych zmian i ich logiki rozwoju, stwierdzić należy, że na forum publiczne Dunikowski wystawił zawcześnie swój rezultat pracy w poszukiwaniu nowych form piękna, gdyż do własnego wyrazu jeszcze nie doszedł. Wyczuwamy silne a niedostatecznie pokonane wpływy Egiptu, Assyrji, Grecji archaicznej, współczesnej Francji, zagłębionej w sztuce wspomnianych krajów. a jest i dawny Dunikowski (plecy). Gorączkowe szukanie przez naszych artystów podstaw, na które możnaby się oprzeć ze spokojem i wiarą w ich długotrwałą wartość, brak tradycji (szczególnie w rzeźbie), wprowadza dorywczość i rwie ciągłość pracy, gromadzonej z pokolenia w pokolenie. Technika obecna zaczęła naśladować prace wszystkich czasów; nie mamy już takiego okresu w sztuce, któryby nie znalazł swych wyznawców, i każdy z nich zjawia się z inną wartością. Te poszukiwania nowych form nasi rzeźbiarze skierowują coraz częściej do podstaw, zdobytych w okresie bardzo odległym. a więc najzdrowszym i najczystszym w stosunku do sztuki. Miejmy nadzieję, że owoc tego wysiłku pchnie rzeźbę polską na normalną drogę.

J. D.

TEATR.

Wystawa teatralna w Warszawie. Różne względy składają się na to, że wystawa teatralna ma znaczenie większe, aniżeli zwykłe wystawy sztuki. Na kilku ostatnich międzynarodowych wystawach teatralnych świeciliśmy nieobecnością, co pociąga za sobą ten skutek, że obcy nie biorą w rachubę naszych wysiłków na tem polu, mimo że w istocie nie stoimy bynajmniej na ostatniem miejscu. W związku z tem nasz świat teatralny, pozbawiony możności porównawczej oceny, nie odnosi się w należyty sposób do wytwórczości własnej, i stale ogląda się w poszukiwaniu obcych wzorów i obcych ocen, gotowy do przyjęcia dopiero tych pomysłów, które gdzieindziej przeszły przez pierwszy, choćby nieudany ogień próby, bez względu na to, czy próby te odpowiadają naszemu charakterowi i naszej linji rozwojowej w sztuce. Taki stan rzeczy powoduje, że u nas z niedowierzaniem, z góry rzecz przesądzającem, odnosić się zwykło do pracy własnej, co nie może wpływać dodatnio na wytwarzanie własnej atmosfery artystycznej, bez której trudno

bardzo skutecznie i w jakiejś ciągłości kulturalnej pracować. W ten to sposób pozostajemy nadal terenem luźnych wysiłków poszczególnych artystów, których najowocniejsza nawet praca tylko w drobnej mierze się utrwala, jako ta wątła podstawa do budowania własnej tradycji i własnej odrębności.

I znowu obecnie przychodzi do nas wezwanie do zmierzenia się porównawczego.

Tym razem z Francji.

Międzynarodowa wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu, poświęcona wyłącznie nowoczesnej i oryginalnej twórczości na polu zdobnictwa, obejmie również sztukę teatralną. Weźmiemy w niej udział. Krokiem przygotowawczym do spełnienia tak poważnego zadania ma być szereg wystaw krajowych, które umożliwią zbadanie i ocenę stanu różnorodnych gałęzi zdobnictwa naszego. Wystawa polskiej sztuki teatralnej będzie urządzona w Warszawie z wiosną 1923 r. w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Do udziału w niej zostaje wezwany, prócz niespełna stu malarzy, którzy już dla teatru pracowali, cały świat artystyczny.

Wystawa obejmie: architekturę teatru monumentalnego i kameralnego, ze szczególnem uwzględnieniem akustycznych i optycznych warunków, które z wnętrza teatru mają czynić specjalnego rodzaju instrument. Nadto projekty teatru na wolnem powietrzu, oraz projekty ujednostajnienia typu i wymiarów wiązania scen prowincjonalnych, bez czego nie można myśleć o rozwinięciu teatrów objazdowych

Główną część wystawy obejmie rozwiązanie przestrzeni scenicznej w kształcie, świetle i ruchu; modele plastyczne z ujęciem sceny, któreby odpowiadały właściwym cechom dramatycznego utworu; zgrupowania sceniczne i pomysły z dziedziny gestyki teatralnej, oraz próby uzgodnienia ruchu z odrębnością projektowanej sceny; wreszcie próby organicznego zespolenia światła z akcją sceniczną.

Rzecz prosta, że do skutecznego rozwiązania tak postawionych zadań, niezbędną jest współpraca malarza z reżyserem. A przeważna część widowisk cierpi właśnie na rozbieżności reżyserji i plastyki sceny.

Należy się spodziewać, że wystawa ta pociągnie nietylko malarzy i architektów, ale i wszelkiego typu plastyków, aby w ten sposób przygotować się do solidnego i wszechstronnego pokazu na rynku międzynarodowym. Zwłaszcza artyści gestu winni wytężyć pracę, aby przygotować szereg pokazów ilustrujących, w jaki to sposób próbujemy ruchem dopasować się do odrębności naszej poezji, w jaki sposób w ruchu poezję tę interpretujemy, w jaki sposób poezję tę przetwarzamy na wartości przestrzenne.

Należy się spodziewać, że nasi teatrolodzy i inscenizatorzy ze wszystkich stron kraju pośpieszą ze swą współpracą, aby dać godny środek porozumienia między artystą sceny a widzem, w formie odpowiednich wydawnictw i odczytów.

Termin wystawy jest dość odległy, aby można nawet najśmielsze projekty skutecznie przeprowadzić.

Adam Dobrodzicki.

Przesilenie teatralne. Wszystkie sztuki w ciągu kilkudziesięciu lat przeszły wielką drogę rozwojową, poprzez liczne fazy impresjonizmu, zdążając ku nowemu odrodzeniu, mimo dzikiego akompanjamentu mniej lub więcej skutecznych, jak również wadliwych i błędnych wysiłków kubistycznych i futurystycznych. Jeden tylko teatr zakonserwował się w ramach wymagań naturalistycznego obrazu, aby się dziś nagle spostrzedz wywłaszczonym przez kinematograf. Bo oto ogrom centryfugi ekranu, tak niezmiernie przewyższa bogactwo najbardziej rotacyjnych scen, że teatr marzyć nie może o pokazaniu tylu stron życia i takiej zawrotnej zmienności i bogactwa zjawisk.

Ale kino, zabijając dzisiejszy teatr, musi go siłą rzeczy równocześnie wyzwolić, odgrywając dlań tę rolę, jaką odegrała fotografja dla malarstwa. Stosunkowo jeszcze tak niedawno zaliczano do malarstwa robienie podobizn. Dziś zadania te objęła fotografja, malarz przestał być ciemnią optyczną, a wszystko to, co może zrobić martwy aparat, odpadło ze sztuki, niosąc za sobą wielkie wyzwolenie malarstwa, wielkie odrodzenie plastycznej wizji.

I ta sama rola przypadła kinematografowi w stosunku do teatru — wszelkie podpatrywanie życia na gorącym uczynku wypada poza nawias sztuki sceny, która znowu stać się musi uzmysłowieniem wizji poetyckiej. I tu roztwierają się w pełni odrębne zadania teatru, w których żaden inny środek współzawodniczyć nie może.

Teatr mijający, uczucia nasze, naszą psychikę i pomysłowość, skupiał na treści słowa i rozgrywającej się anegdocie. Jako jedyny logiczny wyraz przedstawianego

zdarzenia, posiadał aktor popisywanie się szczerym przeżywaniem i wyczuciem treści mówionych słów. Teatr nadchodzący stanowi zaś krok naprzód w tym, że nie wdaje się w przedstawianie życia pewnego zbiorowiska ludzkiego objętego anegdotą, lecz w geście, w rytmie i tonie daje interpretację utworu poetyckiego. W ten sposób nasza pomysłowość, nasza psychika, uczucie, skupione zostaje na funkcji artystycznej obrazu, sceny, jaka jej przypada w obrębie dramatu, jako dzieła sztuki, a nie anegdoty. W ten sposób gest ruchu i rytmu staje się zadaniem aktora i jego celem, jako jedyny logiczny wyraz funkcji sceny, skoro ta stać się ma ekwiwalentem poezji.

Teatr mijający odtwarzając odbywane przeżycia w anegdocie, musiał budować skupione charaktery, któreby czyniły zadość potrzebie zobrazowania działających jednostek, jako odrębnych indywidualności, zdolnych do wszelkich czynności życiowych, bez względu na to, czy wchodziły one w ramy opowieści dramatycznej. Teatr nadchodzący dla dania kształtu utworu dramatycznego w rytmie i geście, przechodzi do porządku dziennego nad charakterami i osobniczemi przeżyciami, na rzecz kolejności tych formalnych czynników tonu, rytmu i gestu, które stanowią indywiduum dramatu, pojętego jako jednostka. W ten sposób aktor staje się twórcą gestu wyrażającego wyłącznie funkcje sceny, staje się tym niezastąpionym przetworzycielem poezji na gest i rytm, który poezję przetwarza na wizję przestrzenna.

Teatr mijający dawał gesty, które wyrażały funkcje działających osób, gdyż duchowość sztuki objawiała się przez treść wypowiadaną ustami aktora. Aktor musiał być tworzywem o możliwie zwartym charakterze, zdolnym wejść czynnie w przedstawiane zdarzenia. Teatr nadchodzący daje gesty, które wyrażają funkcje scen i ich poezji, gdyż duchowość sztuki wypowiada się tu przez indywidualną formę zjawiska utworu dramatyczngo, pojętego jako jednostka. W ten sposób aktor staje się twórcą gestu i rytmu wyrażającego rolę nie osoby, lecz sceny w ramach dramatu.

I nic tu nie pomogą zacofane krzyki ludzi, milujących się w anegdocie dramatycznej, domagających się na scenie człowieka uszczęśliwionego czy torturowanego. Bez ratunku kinematograf zabiera na własność tę dziedzinę artystycznego wyrazu, a djalogowane opowieści przepadają, jako wielkie nieporozumienie ze sztuką dramatyczną. Na deski teatralne wejdą fantazje Słowackich, Norwidów i Micińskich, przetransponowane na gest i rytm, nie w recytowanych wierszach, lecz w kształcie poezji, przetworzonej na wartości przestrzenne, w formie poezji steatralizowanej.

W tem jest odrodzenie wizji.

I w tem jest odrodzenie teatru.

Na drodze tej teatr ma niebywale ułatwione zadanie, gdyż podążyć musi jeno utartemi drogami za innemi sztukami, które tyle wspaniałych już osiągnęły zdobyczy w służbie odradzającego się człowieka wizji.

Teatr nasz na tej drodze poczynił już bardzo znamienne próby, inscenizując „Ulicę Dziwną". „Pragmatystów", „Pudło z zabawkami" i „Straszne dzieci". Były to wysiłki nierówne i w rozmaitym stopniu niezależności, ale stały się zapowiedzią pracy owocnej.

I jak długo scena nie przejdzie tej ewolucji, pozostanie niezrozumiałem, że widowiska teatralne wywołują nadmiernie liczne ich omawianie, przy coraz większej obojętności widza, przy coraz większej pustce na widowni. Czyżby to zjawisko było tylko wywołane złudnemi nadziejami galwanizowania zamierającej bez ratunku formy? Bo przeżytą jest niezawodnie.

Adam Dobrodzicki.

WILNO.

Życie artystyczne Wilna. Od czasów uzyskania niepodległości Wilna oczekiwaliśmy nareszcie okresu wzmożonej pracy nad wznowieniem utraconego piękna grodu, pracy o której tak dużo i stale z nadzwyczajnym sentymentem mówiono.

Nie tak dawno nawet, w jednodniówce akademickiej „Alma Mater", w artykule p. t. „Wilno i jego warunki zewnętrzne" czytaliśmy: „Jeżeli przez wszystkie czasy artysta lub rzemieślnik, miejscowy lub przybyły, poddawał się atmosferze ekscytującej, tworzył tu w jakiemś upojeniu i pozostawiał nam skrystalizowane w murze lub stiuku śmiałe swe wizje, czy to wysmukłe strzeliste koronki św. Anny, czy .., to nie dziw, że spadkobierca tych ocalałych przed drapieżnem okiem zaborcy skarbów ze wzruszeniem odczuwa swą odpowiedzialność i zobowiązanie do tworzenia nowego życia". Że „Powinniśmy

z grodu tego i z siebie usunąć brudy obcych naleciałości i powiedzieć sobie, że dany nam jest do rąk instrument, czyjąś zbrodniczą ręką gwałtem i szyderczo przerabiany na bałałajkę, a który nie przestał być Stradivariusem". *(F. Ruszczyc).*

Tymczasem z gorszącą systematycznością dzieją się w mieście rzeczy straszne dla sztuki, a które przez poparcie ze strony osób najpoważniejszych w Wilnie i krytyków pism miejscowych wprowadzają ostateczny chaos w głowach ufającej im publiczności.

Dość wspomnieć o hańbiącym entuzjazmie, z jakim ci wileńscy „luminarze kultury" zachwycali się publicznie mierną wystawą p. Minkowskiego. (Kronika, Południe 3). W kilka miesięcy później, już na czas dłuższy, zeszpecono miasto wystawieniem pomnika Moniuszce. Podstawa z różowego kamienia (pozostałość z pomnika Katarzyny II), gotowy cokół ciemny, wprost wzięty z b. pomnika Puszkina, tworzą pjedestał. Na nim umieszczono wielkości przypadkowej i przypadkowo za tanie pieniądze kupiony stary zatarty odlew cementowy popiersia jubilata, który dla uświetnienia pomalowano na żółto pod bronz... Nieodzowna lira z wieńcem dopełniła całości. Dla większej ironji „pomnik" ten ustawiono przed ślicznym frontonem rokokowym kościoła św. Katarzyny. Tak *uczciła* pamięć Moniuszki rada miejska na mocy swojej uchwały i ze swego ramienia!

Gdzie byli wówczas ci, którym powierzono władzę opiekowania się miastem? Gdzie owi uznani i cieszący się zaufaniem zupełnem dyktatorzy smaku i sztuki Wilna? Owszem, byli. Wygłosili nawet u stóp tego pomnika soczyście estetyczne mowy, niejako sankcjonując przez to czyn, *miasto szpecący.*

I nie należy się dziwić lub oburzać, gdyż pomnik ten nie był wcale gorszym od obrazów p. Minkowskiego.

Resztki zdrowego instynktu wilnian ochrzciły ten niefortunny „monument" nazwą „pomniuszki"

Wisi obecnie nad miastem nowa groźba, w postaci drugiego pomnika, Syrokomli. Projekt jest już dawno gotowy. Nie bacząc na ostrą krytykę ze strony Wil. T-wa Artystów Plastyków, (kronika, Południe 3), na bijącą zresztą w oczy niemonumentalność i nieudolność projektu, — podobno odlew z biustu już zrobiono i osoby zainteresowane przynaglają do pośpiechu w tej sprawie. Bo trzeba wreszcie się usprawiedliwić z nierozsądnego użycia na ten cel pieniędzy.

Miejmy nadzieje że w tym wypadku konserwator ziemi Wileńskiej położy urzędowy swój sprzeciw i nie dopuści do podobnego nieuszanowania pamięci Syrokomli. Miejmy nadzieję.. nikłą coprawda, bo prowodyrami tego pomysłu są znowu ludzie starsi, zacni, zasłużeni, a któż przeciwko takim głos podniesie.

Przykłady wielkie pociągają mniejsze za sobą.

Z gorszącą pewnością siebie w śródmieściu udekorował p. Felszyński salę balową kasyna oficerskiego plamami czarnemi i czerwonemi, jak od tłuczonych o ścianę butelek z tuszami barwnymi, w nierównej szerokości (od 1 — 3 mt.) pasie. Wiedział, że nikt nie stanie w obronie zhańbionej architektury wnętrza.

Wystawa prac p. Grużewskiego (obrazy malowane w transie) wprawiła publiczność w zachwyt. — Czyżby dlatego, że niezbędne akcesorja dzieł jego, jak wytrzeszczone obłędnie oczy, haczykowato zakrzywione palce w chwytach tragicznych, tematy czyśćcowe, piekielne itp. w zupełności odpowiadają wyobraźni gminnej? Bo żadnych formalnych walorów artystycznych „obrazy" te przecież nie posiadały.

Krytyka zaś artystyczna w zgodnym akompanjamencie towarzyszy tym objawom kulturalnego zdziczenia. Popisując się erudycją dobija zdezorjentowanego czytelnika rozumowaniami w rodzaju nast.: „Kompozycje.... wyróżniają się głębokiem odczuciem gry barw i zakresem linji sięgają do podstaw, tworzą niby ekstrakt malarskiej energji, syntezę sztuki, i chociaż widać w nich pewien wpływ wirtuozji Wyspiańskiego t e m n i e m n i e j przebija przez nie rozmach indywidualności i chociaż niesmiałe, szukanie nowych dróg w tym kierunku co chlubnie świadczy... i t. d. i t. d." (Słowo, 10. X. 22). Mowa tu o pracach z przeciętnie prowincjonalnej wystawy studjów letnich słuchaczy Wydziału Sztuk Pięknych.

A już zupełnie niewytłumaczalnem, a ze względów kulturalnych karygodnem, jest propagowanie usilne, jako wzorów g r a f i k i, przez wileński tygodnik ilustrowany „Kresy" obrzydliwych secesyjnych rysunków piórkowych niejakiego p. Ettla. Trudno wymagać od tego pana, odciętego przez czas dłuższy w Syberji od krajów kulturalnych, aby rozumiał zadania grafiki

dobrej krwi, nie upoważnia to jednak zupełnie redakcji „Kresów" do zatruwania temi produkcjami Wilna. Wilno, tak wogóle ubogie w dobre wzory polskiej sztuki współczesnej, zalecałoby w tym wypadku bardziej odpowiedzialną wybredność. Dodajmy jeszcze, że z braku odpowiednich kredytów na szkoły polskie, fachowe rzemieślniczo-artystyczne wykształcenie zostało opanowane przez żydów, kontynujących zamiłowanie do wzorów rosyjsko-niemieckiej tandety, a przygotowujących rokrocznie nowych meblarzy, malarzy pokojowych i szyldów, rytowników, litografów itp„ dodajmy estetykę szyldów na głównej ulicy miasta, wykonanych pod protektoratem, jak informowały dzienniki, „znanego artysty-malarza p. F. R."; gorszącą, wprost śmieszną, polemikę nad kwestją, czy olbrzymia płaszczyzna nędznie zamalowana „Powrotem do Sjonu" przez p. Durmaszkina jest dziełem sztuki, czy też nie, — a otrzymamy te właśnie składniki, jakie kształtują świadomość artystystyczną ogółu Wilna wyzwolonego.

Stradivarius stanowczo się psuje, i to dzięki naszym własnym nowym „naleciałościom".

Warunkiem piękna miasta nie jest tylko zazdrosne strzeżenie dawnych budowli i zakątków uroczych, lecz przedewszystkiem uświadomienie i pożądanie piękna u ogółu mieszkanców, jest nim zrzeszona celowo współpraca artystów tęgich z wyszkolonymi artystycznie rzemieślnikami i robotnikami, sumienną pracą stwarzających to wszystko, co miasto kształtuje. Dawne pomniki Wilna o takiej pracy świadczą. Miasto jest żywym, wciąż narastającym organizmem, w którym żaden szczegół nie jest obojętnym, w którym jedna zmiana, kształtując za sobą drugą, tworzy stopniowo całość, zwaną s t y l e m miasta.

Po za budowlami Wilna dawnego, te właśnie arterje piękna, niegdyś tak wydatnie i tak wydajnie pracujące, zostały przez rządy zaborcze do cna, gruntownie wyplenione i zatrute.

Do ożywienia ich skierować też musimy cały swój wysiłek. Odrodzenie rzemiosł artystycznych, jaknajszersze wychowanie artystyczne, rozbudzenie f a k t y c z n e g o poczucia odpowiedzialności za każdy czyn w dziedzinie sztuki, — oto nakazy płynące z ż y w y c h tradycji Wilna dawnego.

Szkół artystycznych i zawodowych nam potrzeba.

Zamknięta hierarchicznie wyższa uczelnia sztuki przy braku całej sieci odpowiednich szkół średnich i niższych jest mało w tym wypadku celową.

Nie celową, gdyż brak profesorów wykwalifikowanych, jakich Warszawa nawet znaleźć nie może, brak niezbędnych dla tego typu uczelni, muzeów, bibljotek, wystaw artystycznych, rozwiniętego życia artystycznego — czyni z niej przygodę prowincjonalną, niepoważną, tragedję dla nielicznych profesorów zdolnych, przytułek litościwy dla inwalidów sztuki.

Szkodliwą zaś, że staje się lejem, pochłaniającym ogromne sumy, których przez to braknie na założenie sieci wytwórni, warsztatów i szkół zawodowych artystycznych, jakich rozwijające się życie Wilna, pod groźbą ostatecznej utraty polskości kultury, potrzebuje.

Stwarzanie zaś takiej uczelni kosztem najniezbędniejszych organów normalnej kultury artystycznej kraju w imię jakiejś prowincjonalnej ambicji (tak zresztą typowej dla wszelkich Polski kresów) musi się w końcu zemścić, jak też się i mści.

Luksus ten opłaca piękno miasta zbyt dotkliwie i nadzieję uratowania „Stradivariusa" z dniem każdym każdym coraz dalej odsuwa.

e.

W teatrach Wileńskich (operze, operetce, dramacie i tzw. powszechnym) od jesieni wre gorączkowa praca. Długo ciągnące się waśnie pomiędzy dyrektorami teatrów wpłynęły na rekordową szybkość zmian repertuaru, robiącą wrażenie wyścigów teatralnych, co oczywiście, nie mogło zbyt dodatnio wpływać na jakość poziomu artystycznego przedstawień.

P. Rychłowski, dyrektor dramatu, ratował się repertuarem przygodnym, często bardzo poważnym, ściśle jednak związanym z gotowym programem gości znakomitych. Gościnne występy przykrywały wewnętrzne ubóstwo teatru. Na rozwój organiczny trupy stałej wpłynąć jednak nie mogły, usuwając możliwość jakiejkolwiekbądź stałej linji wytycznej w jej pracy.

Innej metody przytrzymywał się dyr. *Cepnik*, świadcząc o bardziej odpowiedzialnem zrozumieniu roli kierownika sceny. Jasno wytknięty program — jest tego dowodem.

Ciężkie warunki finansowe nie zawsze mu pozwalały się utrzymać na linji zakreślonego programu lub występować bez

zarzutu. Jest to jednak od szeregu lat pierwsza, a jak na Wilno, bohaterska próba założenia podwalin teatru stałego, o określonej ciągłości ideowej pracy. Życzyćby należało, aby niezwykłe przeszkody materjalne nie zniszczyły tych zamiarów poważnych.

Dyr. Cepnikowi przypadł też zaszczyt założenia pierwszego teatru śpiewnego w Wilnie, grodzie autora „Halki".

Dotychczas wystawiono 4 opery: „Halkę", „Fausta", „Traviatę" i „Toscę". — Dla wykonania dekoracyj do „Fausta" dyrekcja teatru zaprosiła art. malarza *p. Czechowicza.* Udał mu się zwłaszcza akt ostatni (scena w więzieniu), w którym po raz pierwszy w Wilnie przełamane zostały odwieczne naturalistyczne szablony inscenizowania, w którym po raz pierwszy w Wilnie wkroczyła na scenę twórcza fantazja artysty.

Wzniesione o 2 mt. od poziomu sceny podjum, na którem odbywała się akcja, ujęte z obu stron w najeżające się ciemne masy prostokątne, na tle niknących w głębi bloków sklepiennych, tworzyło mroczną całość, doskonale ilustrującą grozę sceny ostatniej.

W masach tych szarych, spiętrzonych, przygniatających panował ponury majestat ogromu, jaki się odczuwa w wizyjnych sztychach „Camera obscura" Piranesiego.

Na barki stałego art. dekoratora teatru *p. Hoppena* spadł ciężar ustawicznej walki z szybkością zmian repertuaru, do których zresztą zmuszał nieznaczny, ściśle ograniczony odsetek inteligencji wileńskiej, uczęszczającej do teatru w Wilnie. Wciąż nowe premjery, ograniczone środki finansowe i opłakany stan odziedziczonych starych rekwizytów, nie dały dotychczas możności *p. Hoppenowi* zmienić zasadniczo typu dekoracyj, chociaż uważa to za swe zadanie. Jednak w szeregu wypadków udało mu się wybrnąć zwycięsko, a to już dobrze wróży na przyszłość. Do takich rozwiązań udatnych należą: akt I w „Traviacie", doskonale a pomysłowo rozwiązanym profilem sceny i dobrze zastosowanem oświetleniem, akt ostatni, odznaczający się nastrojem doskonale wytrzymanym; dekoracja operetek „Księżniczka Czardaszka", kolorystyczna „Róża Stambułu" i in.

Miejmy nadzieję, że dobrze zrozumiana i wytrwale przeprowadzana praca wyda oczekiwane plony. *e.*

DZIAŁALNOŚĆ URZĘDU KONSERWATORSKIEGO WOJEWÓDZTWA POLESKIEGO I NOWOGRÓDZKIEGO.

Rok mniej więcej upływa od czasu, kiedy Dekret o opiece nad zabytkami sztuki i kultury rozciągnięty został na województwa wschodnie. Już na kilka tygodni wcześniej ówczesne Ministerstwo Sztuki i Kultury na stanowisko konserwatora województw Poleskiego i Nowogródzkiego powołało p. Husarskiego, poprzednio konserwatora okręgu Siedleckiego. Zadanie, przed którem stanął nowy konserwator, nie było łatwe. Większość zabytków, poza smutnemi śladami rządów rosyjskich, nosiła smutniejsze jeszcze ślady sześciolecia wojny. Zrujnowane społeczeństwo miejscowe nie było w możności zdobyć się na pomoc materjalną, brak architektów na miejscu utrudniał pracę, wreszcie ogół, nie przyzwyczajony do państwowej opieki nad zabytkami, niezawsze chciał się naginać do rozporządzeń konserwatorskich przy rozpoczynającej się odbudowie.

A jednak planowa i energiczna akcja konserwatorska była tem konieczniejsza, że owe ruiny kościołów, zamków i miast, pomimo wysiłków rusyfikatorskich zaborczego rządu pozostały dobitnym i niepodlegającym dyskusji dowodem polskiej od wieków kultury tego kraju. W ostatnich dopiero czasach wpływy rosyjskie zaczęły się gdzieniegdzie zaznaczać w zabudowaniu miast, których charakter pozostał jednak na ogół całkowicie polski. Chodziło o to, żeby przy odbudowie charakter ów polski możliwie zachować.

W ten sposób stanął urząd konserwatorski wobec dwóch głównie zadań: ratowania zrujnowanych zabytków architektury monumentalnej, oraz opieki nad odbudową miast; wieś bowiem tradycje swoje budowlane zachowała w stanie zupełnej czystości i ingerencja urzędu sztuki była tu zbyteczna.

Zabytki architektury monumentalnej okazały się naogół w stanie nad wyraz smutnym. Kościoły zwłaszcza, poprzerabiane na cerkwie, lub od lat całych opuszczone, zniszczone przez ogień i kule nieprzyjacielskie, wymagały niezwłocznej pomocy. O wspomaganiu wszystkich nie było mowy, trzeba było wybierać najważniejsze pod względem zabytkowym i najbardziej zniszczone. Pomoc i opieka urzędu konserwatorskiego objęła przede-

wszystkiem trzy świetne zabytki architektury kościelnej w powiecie Pińskim, mianowicie kościół parafjalny po-franciszkański w Pińsku, kościół po-pijarski w Lubieszowie i po-benedyktyński w Horodyszczu. W województwie Nowogródzkiem opieką otoczona została świetnych tradycji Fara w Nowogródku, dalej kościół w Stołpcach i cerkiew drewniana w Wołkowiczach.

Bliższe rozpatrzenie się w zabytkach tych obfitowało w ważne dla kultury i dziejów sztuki odkrycia. W kościele po-franciszkańskim w Pińsku znalazły się aparaty kościelne, świadczące o odwiecznej świetności kościoła, między innemi ornaty, ozdobione haftem gotyckim z. r. około 1500, oraz jeden z rzadkich swego rodzaju okazów, chorągiew haftowana z wyobrażeniem Matki Boskiej, pochodząca z końca w. XVII.

Kościół w Lubieszowie odkrył światu imię jednego z najświetniejszych malarzy polskich w. XVIII, O. Łukasza Hübla, pijara, który ściany i sklepienia kościoła ozdobił malowidłami al fresco. Niepowszedniej również wartości artystycznej malowidła znalazły się w kościele w Horodyszczu. Zbadane przy sposobności przyjazdów konserwatora inne zabytki Pińska okazały się dziełami tak wysokiej wartości, że postanowiona została dokładna inwentaryzacja zabytków miasta, którą z funduszów urzędu konserwatorskiego rozpoczął i w połowie ukończył Zakład Architektury Polskiej przy Politechnice Warszawskiej.

Niemniej ciekawe odkrycia dało zbadanie Fary w Nowogródku. Źródła piśmienne oznaczają czas powstania kościoła na koniec w. XIV. jakkolwiek zewnętrzny jego wygląd świadczy wyraźnie o początkach w. XVIII. Bliższe badania pozwoliły na odkrycie dawnego kościołka gotyckiego, który w formie kaplicy wszedł w skład późniejszej budowli. Brak miejsca nie pozwala na pobieżną nawet wzmiankę o Stołpcach i Wołkowiczach.

Akcja ratownicza przy powyższych zabytkach kościelnych doprowadziła do ukończonej już odbudowy spalonego dachu na kościele po-franciszkańskim w Pińsku według projektu. sporządzonego przez Kazimierza Saskiego z funduszu Ministerstwa Sztuki i Kultury; mury kościoła w Horodyszczu, w wielu miejscach podziurawione przez pociski, zostały doprowadzone do porządku, obecnie zaś odbywa się zamiana dachu prowizorycznego na ostateczny, dachówkowy. W kościele lubieszowskim, poza dokładną inwentaryzacją, rozpoczęła się akcja mająca na celu uratowanie świetnych fresków, zdobiących sklepienia, oraz odbudowę spalonego dachu. Projekty odbudowy kościołów w Horodyszczu i Lubieszowie opracował arch. Przybyłowski z Pińska. W Nowogródku wreszcie dokonywa się odbudowa starej gotyckiej części kościoła w sposób, odsłaniający pierwotny charakter tej budowli, pod kierunkiem Jerzego Bailla.

Z innych robót konserwatorskich na uwagę zasługują przedewszystkiem odbudowa synagogi w Pińsku, oraz konserwacja ruin zamku w Nowogródku. I tu również obfitowała praca konserwatorska w ważne dla nauki odkrycia: na synagodze pińskiej, pochodzącej z r. około 1600, przebudowanej w połowie wieku ubiegłego, a obecnie spalonej, odkryte zostały ślady dawnego typowego dachu, pogrążonego za attyką, którego rekonstrukcja odbywa się według projektu samego odkrywcy, prof. Sosnowskiego. Na zamku nowogródzkim udało się ustalić wyjątkowo dobrze zachowane kształty dawnych fortyfikacyj ziemnych.

Te były główniejsze prace urzędu konserwatorskiego polesko-nowogródzkiego w dziedzinie architektury monumentalnej. Prace pomniejsze, przeważnie również obfitujące w odkrycia, muszą być, niestety, w tem krótkiem sprawozdaniu pominięte.

Co do odbudowy miast uwaga konserwatora zwrócona została głównie na Pińsk, którego spalona dzielnica, leżąca w otoczeniu zabytków, wymagała szczególnej opieki. Obok Pińska na pierwszem miejscu stanął Brześć, w znacznej swej części zbombardowany przez niemców. Celem dopomożenia przy racjonalnej odbudowie zorganizowana została w obu tych miastach wystawa architektoniczna, na którą złożyły się między innemi znane modele architektoniczne Krakowskiego Obywatelskiego Komitetu Odbudowy, nabyte przez Departament Sztuki, dalej możliwie wyczerpujący materjał graficzny w dziedzinie odbudowy, następnie dział zabytków Polesia, Nowogródczyzny i ziem ościennych, przypominający tradycje architektoniczne tej połaci kraju, wreszcie liczne zdjęcia pomiarowe, rysunki i projekty architektoniczne. Część wystawy tej przewieziona została następnie do Nowogródka. Była to strona teoretyczna akcji, mającej na

celu nadanie racjonalnego charakteru odbudowie kresów wschodnich. Pomoc praktyczna zorganizowana została z funduszu Departamentu Sztuki, polegała ona na bezpłatnej korekcie projektów architektonicznych, składanych przez ludność miejscową; korekty tej dokonali studenci architektury, zrzeszeni we Współdzielnię Akademicką. Jednocześnie z inicjatywy urzędu konserwatorskiego wyasygnowany został przez Ministerstwo Robót Publicznych fundusz na dokonanie pomiaru, a następnie planu regulacyjnego miasta. Pomiar został już rozpoczęty, zaś przez urząd konserwatorski przeszło około 20 projektów domów nowych, których większość skorygowana została z funduszu Departamentu Sztuki.

Taki jest w najgłówniejszych przynajmniej zarysach plan rocznej działalności urzędu konserwatorskiego województw Poleskiego i Nowogródzkiego. Spodziewać się należy, że w roku następnym łatwiej już będzie o pomoc społeczeństwa i że tem samem rezultat pracy okaże się jeszcze poważniejszy.

W. E.

UROCZYSTOŚCI DANTEJSKIE I RESTAURACJA ZABYTKÓW WŁOSKICH.

„Seicentenario" Dantego dało pochop do restaurowania całego szeregu zabytków związanych, mniej lub więcej, z pamięcią lub twórczością poety. — W kościele S-ta Croce we Florencji, wstawiono z powrotem witraż (wyjęty podczas wojny), przedstawiający Zdjęcie z Krzyża, a wykonany podług kartonów Giovan. di Marco, jako też zrestaurowano sklepienie kaplicy Castellani. Freski na tem sklepieniu, przedstawiające ojców kościoła i Ewangelistów, oraz freski na ścianach kaplicy, pochodzące z epoki Dantego, posiadają wyraźny charakter szkoły Giotta, a przypisywane są obecnie Agnolowi Gaddi. Mały kościołek florencki S. Stefano del Popolo oczyszczono z późniejszych naleciałości i dodatków ornamentacyjnych. To samo uczyniono z portalem Benedetto da Rorezzano oraz z kościołkiem S-ta Margherita dei Ricci, który był probostwem Dantego. Zrestaurowano, lub raczej zrekonstruowano pałac Frescobaldi, z którym związana jest historja wygnania poety z Florencji oraz przeprowadzono konserwację wieży della Castagna, przy której (na skutek zabójstwa) narodziła się nienawiść rodów Amidei i Buondelmonti. W Rawennie, w kościele S. Francesco, zrestaurowano freski w absydzie, pochodzące z XIV wieku, a w kościele S. Giovanni Evangelista wyprzątnięto z absydy rozmaite naleciałości. W związku z temi restauracjami należy wspomnieć o świetnem wydawnictwie *Boskiej Komedji*, ilustrującem wszelkie miejsca i przedmioty, mające coś wspólnego z poematem. Autorem tej pracy, będącej swego rodzaju repertorium ikonograficznem epoki Dantego jest znany historyk sztuki, Corrado Ricci. Boska Komedja „illustrata nei luoghi e nelle cose" jest najlepszym komentarzem obrazowym jaki można sobie wymarzyć, gdyż reprodukuje dzieła niemal wyłącznie z XIII i XIV wieku. Są tam portrety, freski, mozajki, miniatury, pieczęcie i nawet instrumenty muzyczne. Praca ta, pod względem rzeczowym i wydawniczym, zasługuje stokroć bardziej na uwagę, niż niejedno dzieło literatury dantejskiej. Jednocześnie zaś wskazuje, jak ważną rolę autentycznego dokumentu odegrać może historja sztuki dla badań nad historją literatury.

Mniejszą doniosłość dla historji literatury, lecz natomiast cenną dla historji sztuki, jest praca, również znanego badacza sztuki, Adolfa Venturi p. t. Il Botticelli interprete di Dante, w której autor zebrał i zaopatrzył wyjaśnieniami 92 rysunki mistrza, ilustrujące Boską Komedję.

Wprawdzie nie w ścisłym związku z uroczystościami dantejskiemi, lecz też zapewne nie bez uwagi na przypadającą wielką rocznicę, przystąpił dyrektor państwowych muzeów florenckich Giovanni Poggi do zasadniczej reorganizacji powierzonych mu zbiorów. Tak naprz. w Uffiziach przybyły dwie nowe sale — wenecka, którą zajął Baldovinetti i florencka, poświęcona całkowicie Botticelli'emu. Ta ostatnia została skompletowana z dzieł przeniesionych z Akademji, w której pozostawiono tylko prymitywów, tak że nawet Fra Angelico wrócił do klasztoru S. Marco. Nie szczędzono przytem wysiłku na najkorzystniejsze pod względem artystycznym i dydaktycznym rozmieszczenie dzieł, co spowodowało całkowitą zmianę w rozwieszeniu obrazów. Poważnym zmianom uległa również galerja w pałacu Pitti, który do niedawna był własnością królewską, a obecnie darowany został Państwu. Zmiany jakie tu przeprowadzono wypadły tak korzystnie, że pałac Pitti może obecnie uchodzić za jedną z najlepiej urządzonych ga-

leryj światowych. — W pokojach królewskich pałacu znalazła miejsce bardzo pouczająca wystawa uczniów i naśladowców Michała Anioła, na którą zebrało się aż 600 dzieł. Być może wystawa ta przyczyni się do częściowej rehabilitacji sztuki włoskiej XVII w., usuwanej całkowicie w cień wobec sztuki epok wcześniejszych.

Florencki przedstawiciel Direzione Generale delle Belle Arti p. Malaguzzi-Valeri rozpoczął energicznie reformować muzea, a specjalnie galerje prowincjonalne. Tak naprz. muzeum w Forli zmieniło się nie do poznania, gdyż wyrzucono zeń wszelkie sentymentalno-historyczne przedmioty Risorgimenta, kontentując się samą sztuką. Podobną reformę przeprowadzono w muzeach miast Faenza i Casena, obecnie zaś przyszła kolej na Ferarę i Urbino, gdzie muzeum zyskało pomieszczenie w pałacu Montefeltre. Jak widać z przytoczonych tu przykładów, włoska opieka nad zabytkami sztuki (la tutele degli oggetti d'arte), jest jednym z poważnych zadań państwowych, a organy Dyrekcji Sztuk Pięknych t. zw. sopraintendenti (odp. naszym konserwatorom) rozwijają energiczną i czynną działalność. Dla porównania warto przytoczyć, iż rząd włoski wydatkował w r. 1920 na konserwacje i restauracje zabytków sztuki (nie licząc muzeów) trzy miljony lir, rząd polski w r. 1922 na ten sam cel czterdzieści miljonów mp. t. j niecałe dwieście tysięcy lir, czyli sumę piętnaście razy mniejszą. Być może ktoś powie, iż polska posiada conajmniej 15 razy mniej zabytków niż Italja, lecz zato stan zabytków w Polsce jest conajmniej 15 razy gorszy, przyczem właśnie mała ich ilość tem większy nakłada obowiązek ich zabezpieczenia. Wysiłki na polu wydawnictw artystycznych, jakie czynią obecnie Włochy, przekraczają znacznie działalność przedwojenną. Oprócz oficjalnego Bolletino d'Arte, organu Dyrekcji Sztuk Ministerstwa Oświaty — który z suchego zbioru dokumentów, rozporządzeń i wiadomości rozrósł się obecnie do pierwszorzędnego miesięcznika poświęconego sztuce dawnej, zanotować jeszcze należy: L'Arte, La Rassegna d'arte antica e moderna, Dedalo, Architettura e arti decorative Emporium, Primato Artistico. — Działalność naukowa, konserwatorska i wydawnicza, jakoteż nowoutworzony i świetnie wyposażony Instytut historji sztuki w Rzymie wskazuje, iż Włochy dążą do uzyskania bezsprzecznie pierwszego miejsca na tem polu.

A. Lauterbach.

WIDOKI WARSZAWY BERNARDA BELOTTO (CANALETTO).

Towarzystwo opieki nad zabytkami przeszłości wystawiło w kamienicy Baryczków dzieła Canaletta, świeżo rewindykowane z Rosji. Odzyskanie świetnego dziedzictwa Stanisławowskiego jest radosnem wydarzeniem dla naszej kultury. Wystawa Bernarda Belotto obejmuje 27 obrazów olejnych (21 widok Warszawy, 5 widoków Wilanowa i kompozycję „Elekcja Stanisława Augusta", 26 szkiców rysunkowych ze zbiorów „Tow. opieki nad zabytkami przeszłości" oraz szereg prac Z. Vogla, kopisty Canaletta. Treść obrazów. oraz artystyczną ich analizę podał p. T. Sawicki w dziełku p. t „Bernardo Belotto, zwany Canaletto i jego widoki Warszawy". Rzecz jest wydana staraniem Tow. opieki nad zab. przeszłości jako katalog wystawy.

Bernardo Belotto (1720 — 1780), wenecjanin, zarówno jak Guardi był uczniem słynnego Antonia Canale. Dzieła wystawione obecnie powstały podczas jego pobytu w Warszawie (1768 — 1780). Zatrzymał go tu Stanisław August zamówieniem fresków w zamku Ujazdowskim, które niestety zaginęły zupełnie.

Wystawa rehabilituje w znacznym stopniu artystę, niesprawiedliwie odsuwanego przez krytyków i historyków sztuki w cień wielkiego imienia Canale.

Drgające życiem płótna, mistrzostwo i świeżość dotyku pendzla, natchnione rozumienie architektury, znawstwo jej form, swoboda kompozycyjna, wymownie twierdzą o jego samodzielności i pierwszorzędnej wartości malarskiej. Zresztą Belotto jest spokojniejszym, bardziej konstrukcyjnym i zwartym od fantastycznie teatralnego, nurzającego się w upojeniu słońca A. Canale. Jest natomiast pewne pokrewieństwo między Belottem a Piranesim: zamiłowanie do rozwijania kompozycji w kierunku przekątnej, pogrążanie w cień pierwszego planu, zacienianie całych połaci architektury, ożywiony sztafaż i specyficzny patos architektury.

Jeden z wystawionych szkiców rysunkowych, wykonanych w Dreźnie między 1747 — 1768 rokiem, robi wprost wrażenie odrysu ze sztychu rzymskiego Piranesiego „Veduta col Romano Campidoglio con Scalinata" (ok. r. 1750).

Tężyzna mocnych zdrowych tradycji malarstwa weneckiago uderza we wszystkich dziełach wystawionych, zarówno w

„Krakowskiem Przedmieściu", pełnem soczystego ciepła, jak w Widoku ogólnym Warszawy" (II), z rozmachem mistrzowskim wykonanym, w wielkopańskiej karocy (IX ul. Miodowa), rozjarzonej migotliwie w słońcu, czy w rozległej perspektywie pól mokotowskich, przedstawionych z prawdziwem mistrzowstwem.

Zdumiewa w tych dziełach kontrast rażący między wspaniałością gmachów poszczególnych, a nędzą otoczenia. Na ulicach i placach wyboistych i błotnych wznosiła się piękna monumentalna architektura. Dzisiaj zachodzi zjawisko odwrotne: elektryczność oświeca panoszącą się na asfaltach i przy jezdniach kostkowych nędzę architektury.

Szkice Canaletta dają pouczający przykład ogromu pracy, sumienności i wiedzy (znajomości gruntownej zasad perspektywy i form architektonicznych) naszym niezmordowanym odtwórcom „architektury". Obniżenie smaku i poziomu widzimy już nawet u Vogla. Te same głowice pilastrów pałacu Rzeczypospolitej, tak bogato zdobione festonami u Canaletta zubożały na obrazach jego kopisty.

Publiczność wykazała dość duże zainteresowanie wystawą. Może innem już spojrzy okiem na prace, wystawiane w Zachęcie.

Wystawa u Baryczków przypomina Polsce, że trzeba spłacić dług wdzięczności Bernardowi Belotto, mistrzowi, który przekazał nam żywe piękno monumentalnej Stanisławowskiej Warszawy. Należy mu się wydanie wyczerpującej monografji jego życia i twórczości. *W.*

SPRAWY ARTYSTYCZNE U OBCYCH.

Z Muzeów Berlińskich. Społeczne skutki wojny przesunęły sprawy muzealne z dziedziny naukowo-artystycznej ku dziedzinie społeczno-wychowawczej. Kwestja żywotności muzeów, dawno już rozpatrywana przez artystów i muzeologów, dziś dojrzała do kwestji ideologicznej. Muzea nie mogą być nadal składami ani grobowcami sztuki bez miejsca. Muzeum, w dzisiejszym pojęciu, nie jest jedynie miejscem przechowywania dzieł sztuki, lecz instytucją żywą, w której obraz, rzeźba, sztych mebel znajduje odpowiednie pomieszczenie i ramy; jest instytucją dbającą w równej mierze o zakonserwowanie posiadanych skarbów, jak też o ich należyte podanie publiczności, opracowanie i naukowe objaśnienie. W dzisiejszej dobie karkołomnego materjalizmu muzea powinny być nietyle schroniskami bezdomnych dzieł sztuki, ile raczej przybytkami wiecznych wartości ducha, którego wyrazem jest sztuka.—Ponieważ zbiory berlińskie zajmują pod względem muzeologicznym miejsce b. poważne, przeto program ich dalszego rozwoju zasługuje na uwagę, tem więcej, iż na tem polu jest u nas jeszcze wszystko do zrobienia, a obce doświadczenie uchronić nas może od błędów lub anachronizmów, a zarazem pobudzić do czynu.

Rozpoczęta lat temu kilkanaście budowa nowego kompleksu gmachów muzealnych na t. zw. Museumsinsel między Altes Museum i Kaiser Fiedrich Museum) uległa, skutkiem wojny i stanu skarbu, poważnej zwłoce. Zgóry należy zaznaczyć, iż miejsce zostało niefortunnie obrane. Nagromadzenie pięciu wielkich gmachów muzealnych w jednem miejscu (trzy stare i dwa w budowie) było pomysłem godnym Baedecker'a lub raczej Wilhelma II, który z okien zamku chciał mieć widok na cały kompleks muzeów. Ironja losu sprawiła, iż zamek jego i pałac kronprinca zamieniono na muzea, co łącznie z zeughausem (zbrojownią) tworzy istotnie całe miasto muzeów. Wybór miejsca był tem więcej niewskazany, że błotnisty i torfowy grunt wyspy wymagał nadzwyczaj kosztownych umocnień, a gmachy, które musiano budować na substrukcjach, nie mają żadnej perspektywy i pomimo monumentalnej i wartościowej architektury nie upiększają miasta. Związane z tą budową projekty przesunięcia pobliskiego wiaduktu kolejowego oraz przekształcenia całej dzielnicy, nie zostaną wykonane ani teraz, ani, być może, za pół wieku. Wybór miejsca spowodował zatem zwłokę, która pociągnęła za sobą zmianę całego programu muzealnego. Ponieważ muzea berlińskie są zapełnione, a posiadają nadto przepełnione składy, kwestja nowych pomieszczeń stała się paląca. Wiadomo, że architektoniczne projekty Messel'a wykonywa jego przyjaciel i epigon architekt Hoffmann. Budowa nowych gmachów pochłonęła i pochłania olbrzymie sumy, przyczem Hoffmann spotkał się z poważnemi zarzutami prasy fachowej, w której zabrali głos dawny dyrektor generalny muzeów W. Bode i znany krytyk artystyczny K. Scheffler, wytykając odstępstwo od pierwotnych projektów, niepotrzebne

substrukcje, chęć wyposażenia niektórych sal zbytecznemi kolumnami, stworzenie hal reprezentacyjnych, wprawdzie monumentalnie pomyślanych, lecz w muzeum niepraktycznych i zbędnych, rozrzutność materjału oraz posługiwanie się swego czasu ubocznemi drogami, przez cesarza, dla osiągnięcia celów w muzeum nowoczesnem niepotrzebnych, co właśnie zwiększyło koszta i przeciągnęło budowę. Zarzuty te zwrócone były nietylko przeciw budowniczemu lecz też przeciw Ministerstwu Oświaty, które ponosi główną odpowiedzialność, skoro projekty publikowane 12 lat temu nie zgadzaja się z istotnym stanem rzeczy. Dyrektor Bode wspomniał, iż niektóre pomysły Hoffmanna były tak niemuzealne, że nawet nie uzyskały aprobaty „wszystkowiedzącego" kaisera. Ponieważ opinja domagała się jawności odnośnie do polityki muzealnej, która dziś nie może już kryć się za osobę panującego, przeto Ministerstwo Oświaty ogłosiło szczegółowy program rozmieszczenia zbiorów muzealnych. Program rządowy podnosi, iż na skutek przegranej wojny wątpliwe jest powiększanie się zbiorów państwowych, że zatem można ograniczyć się do budynków istniejących, wzbogaconych znakomicie przez b. zamek cesarski, co łącznie z budującemi się gmachami powinno wystarczyć, natomiast należy zrezygnować z projektu wystawienia muzeum sztuki wschodnio-azjatyckiej na przedmieściu Dahlem. Ten właśnie projekt jest osią całej polemiki z rządem, gdyż Bode ofiarował wielomiljonową zapomogę na budowę rzeczonego muzeum, rząd zaś zapomogi nie przyjął, nie chcąc ponosić dalszych kosztów i mając w programie pomieszczenia sztuki wschodnio-azjatyckiej w opróżnionym gmachu Kunstgewerbemuseum, skąd przeniesiono zbiory na zamek. W prasie znów podzieliły się zdania: Jedni wystąpili stanowczo za budową muzeum sztuki wschodnio-azjatyckiej w Dahlem (Bode, Stahl), inni stanęli na stanowisku rządowem. Trzeba przyznać, że projekt rządowy jest bardziej realny. Dąży on do pomieszczania w budujących się gmachach połączonych skrzydłami z Altes Museum, całej sztuki egipskiej i małoazjatyckiej, ołtarza z Pergamon i wykopalisk Olympji, tak ażeby sztuka Azji zachodniej łączyła się ze sztuką Grecji i Rzymu, która nadal pozostanie w Altes Museum. Punkt ten spotkał się również z krytyką tych, którzy pragnęliby raczej widzieć całą sztukę azjatycką pod jednym dachem, gdy tymczasem rząd przeznacza dla Azji wschodniej i dla prehistorji dawny gmach Kunstgewerbemuseum. Trudno jest tu wyliczać wszystkie projektowane zmiany, należy tylko zaznaczyć, iż za lat kilka, po wykończeniu nowych gmachów, rozmieszczenie zbiorów w muzeach berlińskich ulegnie daleko idącym i zapewne korzystnym zmianom. Nietknięta pozostanie tylko Nationalgalerie, która zyskała jako annex b. pałac Kronpinza, mieszczący obecnie sztukę ostatniego pokolenia od impresjonistów do expresjonistów włącznie, zachowując również sale na wystawy współczesne. Gmach ten okazał się zupełnie odpowiednim na pomieszczenie niewielkiej lecz umiejętnie zestawionej galerji, przyczem należy uznać śmiały krok dyrekcji, która obok impresjonistów francuskich (Manet, Renoir, Césanne) i niemieckich (Liebermann, Slevogt) nie obawiała się pomieścić sztuki ostatniej (Matisse, Pechstein, Marc, Lembruck i t. d.) zaznaczając tem żywotność galerji pozbawionej profesorskich uprzedzeń.

Jakkolwiek urządzanie muzeów w pałacach zostało przez ortodoksyjną muzeologję potępione (u nas swego czasu Mirjam), jednak zasada ta nie jest wcale bezwzględnie słuszną, a w dzisiejszych warunkach poniekąd szkodliwą. Skoro w wyniku wojny i rewolucji dziesiątki pałaców i zamków pozostały bez dawnych właścicieli i możności należytej konserwacji, skoro nie buduje się nowych muzeów, a jednocześnie przy braku pomieszczeń każdemu pałacowi grozi rozgoszczenie się w nim urzędu, banku, zakładu, szpitala, szkoły lub nawet kabaretu, jak w wiedeńskim Schönbrunnie, umieszczenie zbiorów sztuki jest jeszcze najracjonalniejszym i najtańszym sposobem zużytkowania i konserwacji gmachu. W zamku berlińskim pozostawiono oczywiście prawie całe dawne urządzenie, uzupełniając je luźno rozstawionemi witrynami z ceramiką, bronzami i t. p. Być może odgrywał tu pewną rolę moment polityczny: chciano mianowicie odebrać zamkowi charakter czekającej na powrót monarchy rezydencji, umieszczając w nim częściowo muzeum, częściowo zaś różne instytucje naukowe. Naogół można powiedzieć, że nawet tam, gdzie tyle już dokonano w dziedzinie muzeów i zbiorów, ciągle nasuwają się nowe problemy, a przy nieuniknionych tarciach między archeologami „kla-

sycznymi", orjentalistami, prehistorykami i t. p. powstają nowe zagadnienia i potrzeby, dając impuls do czynu.

A. Lanterbach.

MOSKWA.

Prace rewindykacyjne w Komisji Mieszanej Specjalnej. Wyniki prac Delagacji Polskiej w Komisji Mieszanej Specjalnej w Moskwie, utworzonej w wykonaniu Traktatu Ryskiego dla spraw rewindykacji zbiorów muzealnych, bibljotecznych i archiwalnych, wywiezionych przez rząd rosyjski od r. 1772 i działającej rok już przeszło pod kierownictwem posła nadzwyczajnego i ministra pełnomocnego Antoniego Olszewskiego mają znaczenie doniosłe dla rozwoju kultury naszej. Kraj ogałacany systematycznie z szeregu bezcennych przedmiotów w przeciągu półtora wieku prawie ma uzyskać z powrotem poważną część utraconych skarbów, których brak tak niezwykle dawał się odczuwać i był jedną z przyczyn naszego zastoju kulturalnego na wielu polach. Częściowa rewindykacja już dokonana bezcennych arrasów Zygmuntowskich i dzwonów kościelnych, ewakuowanych do Rosji podczas ostatniej wielkiej wojny wszechświatowej, rzeźb z Wawelu, „Grunwaldu" Matejki, Thorwaldsenowskiego pomnika ks. Józefa Poniatowskiego z Homla, kilku archiwów i in. powiększy się niebawem znacznie dzięki uchwałom, które ostatnio zapadły w Moskwie.

Dwa prawie miesiące od dn. 13 września trwały obrady w sowieckim Komisarjacie Spraw Zagranicznych przy ul. Wielkiej Łubiance nad zwrotem Bibljoteki Załuskich, zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie i innych pomniejszych księgozbiorów, które wchłonęła słynna Cesarska Bibljoteka Publiczna w Petersburgu. Strona polska musiała stoczyć ciężką i zaciętą walkę z Delegacją R. S. F. S. R. i U. S. S. R. i jej ekspertami A. Braudo, vicedyrektorem Rosyjskiej Bibljoteki Publicznej w Petersburgu, akademikiem S. Oldenburgiem, sekretarzem Ros. Akademji Nauk, b. ministrem oświaty Rządu Tymczasowego z r. 1917, prof. Dobiasz-Rożdiestwienską, akad. prof. S. Płatonowym, znakomitym historykiem rosyjskim, prof. Pergamentem, ekspertem prawnym, wybitnym cywilistą i in. Bibljoteka Publiczna w Petersburgu, której znaczenie wszechświatowe jako trzeciego księgozbioru na świecie co do liczebności zbiorów uznała strona polska, jest specjalnie chroniona na zasadzie punktu 7 art. XI Traktatu Ryskiego, według którego usystematyzowane naukowo opracowane i zamknięte kolekcje, stanowiące podstawę zbioru o wszechświatowym znaczeniu kulturalnem nie powinny podlegać zburzeniu. Na posiedzeniu plenum wygłosili szereg referatów: ze strony rosyjskiej, Braude, Oldenburg, Dobiasz-Rożdiestwienskaja, Pergament, i adwokat moskiewski Mebel — ze strony polskiej prof. Uniwersytetu Warszawskiego M. Handelsman; dr. E. Kuntze, dyrektor Bibljoteki Uniwersyteckiej w Poznaniu; adw. W. Krypski, ekspert prawny; dr. St. Rygiel, bibljotekarz Uniwersytetu Warszawskiego; dr. St. Turowski; Z. Mocarski; St. Ptaszycki, prof. Uniwersytetu Lubelskiego; dr. L. Bernacki, dyrektor „Ossolineum" we Lwowie; dr. J. Siemieński, dyrektor Archiwum Głównego w Warszawie. Wyłoniona podkomisja fachowa dla zbadania stanowiska i poglądów ekspertyz nie dała pozytywnych rezultatów i obrady jej zostały przerwana przez viceprezesa Delegacji rosyjsko-ukraińskiej Stefana Mroczkowskiego. Wobec ujawnionych rozbieżności i bezprzykładnych starań strony rosyjsko-ukraińskiej aby strona polska była zmuszona zerwać obrady plenum z przyczyn natury formalnej, sprawa utknęła na martwym punkcie przez czas pewien i dopiero po 10 października, już po wyjeździe znacznej części ekspertów do kraju, zostały wznowione bezpośrednie rokowania między prezesami obu delegacyj P. Wojkowym i A. Olszewskim. Na pomyślne załatwienie długotrwałych obrad wpływ miała stanowcza postawa rządu polskiego podczas pobytu J. Cziczerina w Warszaszawie, wskazująca, że rząd i społeczeństwo polskie obradom w Moskwie przypisuje znaczenie doniosłe. W myśl zawartego układu otrzymujemy przeszło 13,000 rękopisów, przyczem z ogólnej ich liczby pozostanie w Petersburgu 1,400 rękopisów łacińskich teologicznych i 500 rękopisów romańskich. Stronie polskiej w tym wypadku przysługuje prawo wyboru. Archiwalja, autografy, dokumenty, mapy, sztychy, nuty znajdujące się w Ros. Bibljotece Publicznej mają być zwrócone w całości. Co się tyczy druków—układ szczegółowo omawia poszczególne działy R. Bibljoteki Publicznej, z których część, j. np. dział „Rossica", jest chroniona przez Traktat. Otrzymujemy jednak i z tych ostatnich

działów druki, tłoczone w Polsce i dzieła autorów polskich nie znajdujące się w naszych księgozbiorach głównych. Wrócić ma do kraju również pewna liczba druków zachodnio-europejskich, szczególnie o ile egzemplarze posiadają znaczenie specjalne jako pamiątkowe: będące niegdyś własnością królów polskich, słynnych osób historycznych, opatrzone glossami ce nemi dla kultury polskiej lub o ile mają cenne oprawy artystyczne. Dzieła z teorji i historji sztuki pozostaną jednak na miejscu.

Komisja mieszana specjalna podpisała jeszcze m. in. niezmiernie ważną dla rozwoju naszej kultury artystycznej uchwałę: zwrot słynnego gabinetu rycin b. Bibljoteki Publicznej w Warszawie, wywiezionego do Bibljoteki Ces. Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu w r. 1832. Zbiór ten zawiera kolekcje króla Stanisława Augusta i Stanisława-Kostki Potockiego, b. ministra W. R. i Oświecenia Publicznego oraz nabytki z lat 1817 — 1831 r. i wynosi 40,393 rysunków i rycin pierwszorzędnej wartości oraz 913 tomów dzieł ilustrowanych. Według obliczeń dr. Stefana Rygla, eksperta Delegacji Polskiej rysunków oryginalnych w kolekcji Stanisława Augusta było 3,854.

Z. Mocarski.

SPRAWY ARTYSTYCZNE ROSJI DZISIEJSZEJ.

O ruchu artystycznym, kolekcjonerskim, muzealnym i zabytkowo-konserwatorskim w Rosji nic się u nas nie wie i nie pisze, przypuszczając raczej, że w nieszczęsnych warunkach gospodarczych i niewesołych politycznych zbrakło miejsca na sztukę. Z wielkiem przeto zainteresowaniem przejrzałem dwa, przypadkowo otrzymane, zeszyty miesięcznika artystycznego (z kwietnia i maja 1922 roku) „Sredi Kolekcjonerow" drukowanego w Moskwie w 7-ej państwowej drukarni Mospieczat', nakładem redakcji pod kierownictwem Iw. Łazarewskiego. Sam tytuł stanowi już w pewnej mierze sensację, skoro zbiory prywatne zostały znacjonalizowane i skoro kolekcjonerstwo prywatne sprzeciwia się w zasadzie teorji komunistycznego ustroju. A jednak tytuł odpowiada treści pisma, w którym dużo uwagi poświęca się kolekcjonerstwu i kolekcjonerom oraz zamieszcza specjalną rubrykę — rynek antykwarski. Strona zewnętrzna pisma, jakkolwiek niedorównywa przedwojennym „Starym Godom" jest naogół poprawna. Papier dobry choć cienki, druk czysty, wklejane ilustracje niezbyt liczne lecz dosyć starannie wykonane. Treść zaś obfita, interesująca i utrzymana na poziomie analogicznych pism zachodnich. Miesięcznik obrazuje stan spraw artystycznych współczesnej Rosji, a raczej Moskwy i Petersburga, i każe przypuszczać, iż sprawy te, w porównaniu z upadkiem we wszelkich innych dziedzinach, stosunkowo najmniej ucierpiały, a na polu muzealnem bodaj nawet poprawiły się. Wystarczy, być może, przytoczyć tu dla orjentacji kilka tytułów artykułów ze wspomnianych dwu zeszytów: z historji rosyjskiej emalji — z powodu wystawy w Orużejnoj Pałatie; nowe zabytki II Muzeum Malarstwa Zachodniego w Moskwie; kolekcjonowanie druków; jubiler rosyjski XV w; ochrona zabytków starorosyjskich tkanin i haftów; rosyjska sztuka ludowa; muzea proletarjackie w Moskwie; dawni kolekcjonerzy i antykwarjusze; wystawa włoskich prymitywów w Ermitażu; losy petersburskich zbiorów porcelany; nowe bogactwa muzealne; restauracja fresków w cerkwi Zbawiciela w Nowgorodzie; licytacje; kronika zagraniczna; kronika wystaw; bibljografja rosyjska i obca i t. d. Z pomiędzy prac wydawanych przez redakcję miesięcznika zaciekawić może książka p. t. „Porcelana państwowej fabryki" z 50 reprodukcjami czarnemi i 9 kolorowemi (w 500 egzemplarzach). Ogłoszenie zapowiada, iż wyroby rzeczonej fabryki, pozostającej pod kierownictwem pierwszorzędnych sił artystycznych, odzwierciadlają życie rewolucyjne Rosji. Poważnie, przynajmniej z tytułów, wyglądają inne ogłoszone w zeszytach książki jak naprz.: Rosyjscy ilustratorzy, Rytm w architekturze, Artyści i zbieracze, Rosyjskie laki i t. p. Powstał też specjalny zakład wydawniczo-artystyczny „Iskusstwoznanie".

Jak widać z samego faktu wydawania miesięcznika oraz z treści i mnogości spraw tam poruszanych, umierająca z głodu, skrwawiona rewolucją i terorem Rosja wydaje miesięczniki i książki artystyczne, urządza muzea i wystawy, a na emigracji, swym wysiłkiem artystycznym, teatrem, muzyką, baletem, malarstwem, podtrzymuje honor narodu, zdobywa sympatje zachodu, żyje. A u nas — złość bezsilna i smutek ogarnia — ani jednego pisma artystycznego na całą dwudziestosiedmio-

miljonową Polskę, zrzadka jakaś miernie wydana książeczka o sztuce i... jeden jedyny gmach muzealny — Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Zresztą kiepskie składy, noszące szumne nazwy Muzeów Narodowych w Krakowie i Warszawie, obojętność zupełna społeczeństwa, kramarska spekulacja wydawców i wyczekiwanie lepszych czasów, z rezygnacją ludzi zapóźnionych.

A. L.

WILHELM OSTWALD.

Postępy techniki akwarelowej, Die Farbe № 18 (1921) czasopismo poświęcone badaniu barw. Wydawca Wilhelm Ostwald. Nakładem Unesma w Lipsku

Będące dotąd w życiu farby akwarelowe składają się z przygodnie dobranych barwików pokrywających, półpokrywających i lazurujących. Nic więc dziwnego, że wykonanie harmonijnego dzieła z pomocą takiego różnorodnego materjału jest rzeczą nader trudną, której sprostać może tylko artysta doskonale wyćwiczony. Dla ucznia zaś materjał ten jest zupełnie nieodpowiedni, gdyż praca poświęcona na pokonywanie trudności technicznych tamuje znacznie postęp, któryby mógł być osiągnięty z wysiłkiem mniejszym przy pomocy materjału lepiej uporządkowanego.

Trudności powstałe w skutek bezładnego doboru barwików zostały częściowo usunięte przez nadanie barwikom własności tworzenia w wodzie roztworów koloidalnych, dzięki lepszemu roztarciu materjału (wielkość cząstki powinna być mniejsza niż 0,0001 mm).

Wiadomo, że malowanie akwarelą polega na nakładaniu cienkiej warstwy barwika na papier, w ten sposób, aby obok barwnych promieni barwnika uległo również odbiciu od papieru światło białe. Jeżeli barwik jest zwykłym proszkiem, to na papierze widoczne są poszczególne ziarna barwika, co nadaje malowidłu wygląd chropowaty. Im proszek wszakże jest drobniejszy, tym bardziej równomiernie farba pokrywa papier. Jeżeli wreszcie wielkość cząstek osiągnie wymiar stanu koloidalnego (0,0001 mm.) to farba akwarelowa dopiero wtedy staje się jasną i delikatną. Jednocześnie zmniejsza się różnica pomiędzy farbami pokrywającemi i lazurującemi, gdyż farby pierwsze w pewnym stopniu nabywają własności drugich.

Jeżeli rozdrobnienie barwików posunąć jeszcze dalej, a więc do wymiarów drobinowych (0,000001 mm.), to wtedy różnica pomiędzy farbami pokrywającemi i lazurującemi zniknie całkowicie. Każda więc farba, która tworzy w wodzie roztwory prawdziwe (drobinowe), lazuruje i pokrywa papier najzupełniej równomiernie i nadzwyczaj delikatnie.

Zadaniom tym czynią zadość płynne tusze kolorowe. Są to barwiki anilinowe rozpuszczone w wodzie. Tusze te jednak przyjęły się tylko w rysunku technicznym. Nie znalazły one dostępu ani do pracowni malarza, ani do szkoły. Wpłynęły na to z jednej strony konserwatyzm artysty względem materjału malarskiego, z drugiej zaś niedogodności, wynikające z płynnego stanu tuszów, i ich niezupełna światłotrwałość. Te braki jednak całkowicie wyrównywają się zaletami już wymienionemi, jak również: nadzwyczajną czystością barw, wielką wydajnością (wydajność płynnych farb anilinowych tysiąckrotnie przewyższa wydajność farb mineralnych) i łatwością posiłkowania się tuszami. Wszystko to czyni tusze kolorowe specjalnie pożądanemi w szkole. Zwłaszcza, gdy po wielu próbach udało się wreszcie przygotowywać tusze płynne w stanie stałym, w formie placuszków, które pod zwilżonym pendzelkiem natychmiast tworzą odpowiednie roztwory.

Ten ostatni krok w dziedzinie techniki akwarelowej został zrobiony przez *Wilhelma Ostwalda*. Z jego inicjatywy powstała fabryka, której zadaniem jest wyrabianie tuszów kolorowych w formie stałej. Farby te ukazały się w handlu. Odznaczają się one wielką wydajnością i nadzwyczajną czystością. Tony są dobrane według zasad teorji barw *Ostwalda* (patrz „Południe" № 3, str. 14); znakomite własności lazurujące farb umożliwiają metodyczne przygotowywanie barw mętnych (przez szare podmalowywanie) — jeszcze jeden szczegół doniosły dla pracy szkolnej.

to

PRZEGLĄD PIŚMIENNICTWA.

(JESIEŃ 1922).

1. Wyrażając w jednem zdaniu różnicę pomiędzy rynkiem księgarskim r. 1914 a 1922 możnaby powiedzieć: wtedy wiele dobrych książek polskich nie mogło się ukazać z powodu przepełnienia rynku, dzisiaj ukazuje się nawet wiele złych przekładów, ponieważ swojska produkcja nie nadąża za zwielokrotnionemi potrzebami handlu.

Potrzeby te są bardzo jasne i zdecydowane. Panuje głód fachowego podręcznika i zajmującej powieści. Wszystko inne jest zbędne lub prawie zbędne. Wyjątki odnoszą się do pewnych działów literatury popularnej i wydawnictw ozdobnych.

2. Na marginesie ogólnego ruchu księgarskiego pojawiają się książki „niespodziewane". książki stanowiące swój gatunek dla siebie. Do nich niewątpliwie należy najlepsza polska wojenna książka: „Pożoga" Zofji *Kossak-Szuckiej* Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza). Ten syntetyczny pamiętnik, będący w równym stopniu pamiętnikiem wydarzeń, jak pamiętnikiem duszy przedstawia życie rodzin polskich na Wołyniu w czasie ostatniej burzy dziejowej od wybuchu rewolucji rosyjskiej do połowy roku 1919. Posiada on mnóstwo cech fenomenalnych, a więc głębię spostrzeń, wybuchowość nastroju przy pełnej powściągliwości wyrazu, prostotę formy, rozmach, inwencję, swobodę i treściwość. Dodajmy, że pamiętnik bardzo duży rozmiarami nigdzie nie zatraca ujmującej naiwności płynącej z osobistego charakteru całego skryptu. Autorka zawsze dobrze poinformowana o wielkich wydarzeniach odnosi się do swych informacji z wielką dyskrecją, szuka nowych dowodów, zbiera fakty i dzięki temu niespodziewanie może nawet dla siebie samej dokonywa świetnej syntezy. Jako przyczynek do psychologji naszych kresów dokument to najświetniejszy a może jedyny. O akcenta polityczne możnaby oczywiście wieść spór zasadniczy (szlachecki swój imperjalizm autorka zbyt poważnie traktuje), lecz łatwo ominąć politykę tam, gdzie jest wszystko inne.

3. *„Król Maciuś Pierwszy"* Janusza Korczaka (Warszawa, Towarzystwo wydawnicze) stawia czytelnika przed dylematem czy czytać tę książkę jakby się ją czytało przed laty dajmy na to dwudziestu, czy dysputować z autorem na temat literatury dziecięcej. Wybieram raczej to drugie, gdyż jak z przedmowy Korczaka wynika, przywiązuje on wielką wagę do swego stawiania rzeczy w tej książce. Wiec przedewszystkiem stwierdzić trzeba, że książka nie jest codzienna, że ma najrozmaitsze powaby, z których nienajostatniejszym jest jasny sąd autora o świecie, a głównym — jego znajomość dzieci. Ta niepospolita książka nie robi jednak przekonywającego wrażenia. Pisana dla dzieci, dla chłopców, o wyraźnych skłonnościach reformatorskich. Autor (a zna się on na dzieciach) twierdzi, że ich wyobrażenie świata jest takie jak u ludzi dorosłych, lecz pomniejszone o tyle o ile mózg dziecka jest mniejszy od mózgu dorosłego. Król Maciuś Korczaka postępuje tak jak postępują inni królowie w literaturze, szczególniej ci z literatury angielskiej (Marja Corelli, Hall Caine). Jest prawym, szlachetnym, odważnym, lecz słabym i chwiejnym, bo—tylko człowiekiem. Od swych dorosłych kolegów różni się absolutnie tylko wiekiem, a więc jeszcze mniejszem wykształceniem i stąd płynącą większą nieporadnością, no i naturalnie sposobem wyrażania się, właściwym swemu wiekowi. Autor „Króla Maciusia" nie waha się analogji przeprowadzać nawet w szczegółach. Pragnie zapewne w ten sposób udostępnić swym młodocianym czytelnikom pojęcia ludzi dorosłych. Potrąca więc o wielkie i małe zagadnienia pałacowe, o budżet państwa i ustrój, o stosunki międzynarodowe i ustawodawstwo karne. Jednem słowem ukazuje cały świat, odbity w małym mózgu. Zdaniem autora linje obrazu pozostają wówczas niezmienione, obraz pomniejsza się jak we wklęsłem zwierciadle. Korczak tę metodę pomniejszania świata do rozmiarów właściwych dziecku uważa za najlepszą metodę pedagogiczną i na jej podstawie skomponował całą powieść. Dlatego król Maciuś ciekawy jako eksperyment, podejrzany jest trochę jako dziecko. Specjalista z niego nielada. Polityk doskonały, żołnierz niezły, przyjaciel i kolega wręcz wyjątkowy. Natomiast związki jego z przyrodą są bardzo nikłe, a sny i marzenia poprostu urzędowe. Dziecięctwo jego polega wszędzie i zawsze na tem, że widzi ludzi i rzeczy w pomniejszeniu i tak samo działa i w końcu przegrywa. Powieść Korczaka przybliży w znakomity sposób do wyobraźni dzieci skomplikowany aparat państwowy, sztukę rządzenia od wewnątrz, t. z. od trudności, jakie rodzi a nie od efektu, jaki na zewnątrz wywołuje. Ten nawskroś wychowawczy zamiar oceni także grono starszych czytelników, oczekujących od dalszego ciągu powieści wyjaśnienia psychologji Maciusia, który podczas panowania tak przerażająco szybko się starzał. Może wygnanie go odmłodzi.

4. *„Snobizm i postęp"* Żeromskiego (Warszawa, T-wo wydawnicze) jest celową dygresją w aktualność, co Żeromski czyni prawie stale po wykończeniu każdej z więk-

szych prac swoich. Pisze prostolinijnie na przekór sentymentowi do wielkich zrównań i koncepcji kulturalnych. Przeciwnie, opanowuje to, co w życiu polskiem jest najmniej opanowane i co najrzadziej jest przeorywane przez pochód kulturalnych i politycznych wartości, mianowicie prowincję polską w głębokiem słowa ujęciu i nawraca do prowincjonalnych nałogów także jako przeszkody kulturalnej.

5 Wśród wielu zbędności pojawiły się przekłady trzech arcydzieł *Kiplinga*: *Kim* („Ignis", Warszawa, przekład W. Mitarskiego), *Lagerlöf*: *Tętniące serce* (wydawnictwo polskie „Bibljoteka laureatów Nobla"), *Hamsuna*: *Błogosławieństwo Ziemi*. (wydawn. polsk. „Biblj. laureatów Nobla"). Kipling jest świetny w swej mozajce hinduskiego życia. Napisał to przez swego Kima, jedną z najdojrzalszych powieści egzotycznych, jakie istnieją w piśmiennictwie europejskiem. Przedstawiciel kultury wysokiej ale odrębnej, zbliża się do tak zamkniętego świata jak świat hinduski i umie obłaskiwać go z najprzemyślniejszej broni jaką posiada, z prymitywu. Obiera prymityw jak owoc zerwany i zaciekawionym oczom ukazuje ciemne ziarnka dojrzałości.

Powieść Hamsuna osiąga szczyt techniki powieści impresjonistycznej. I tu powoli zapomina się o sensie utworu i jego możliwych tendencjach, w oczy bije czar doskonalej techniki. „Błogosławieństwo ziemi" i pod innymi względami szczęśliwą jest ilustracją dzisiejszej Skandynawji. Wczorajszą Skandynawję przepaja „Tętniące serce", a właściwie „cesarz Portugalji" Selmy Lagerlöf. Historja zwolna wzrastającego, a wspaniałego obłędu nie zastępuje naturalnie dzisiejszej wyrafinowanej metody analizy, ale autorka w przedziwny sposób zdołała uniknąć innego tłomaczenia, lecz oparła się wyłącznie na ciężarze sentymentu, który opanowując psychikę, odbiera możność widzenia rzeczywistości. Do wielkich kart literatury należy zamknięcie tej powieści. Pośród więc jeneralnego połowu książek obcych zdołano wyłowić te trzy, które śmiało liczyć się mogą do lektury potrzebnej, ciekawej, więc „prawdziwej".

5. Brak miejsca nie pozwala na razie stoczyć kampanji o *Jacka Londona* (którego dzieła wydaje „*Ignis*", tom ostatni „*Na szlaku*" przekład St. Kuszelewskiej). Te świetne książki amerykańskiego pisarza atakuje się niesłusznie. Naturalnie, że wybitna indywidualność Londona nie może podobać się wszystkim, a dział przygód w literaturze mieści w sobie także Leblanc'a, Oppenheim'a obok Stevensona, Kiplinga, Norrisa i — Londona. Lecz London posiada własną wyobraźnię i daje własnych ludzi. Te dwie drobnostki usprawiedliwają w zupełności rumianą ciekawość, z jaką czytają czytelnicy rozrzuceni pomiędzy Uralem a San-Francisko (via Europa naturalnie). Przytem reprezentuje on amerykańskość w jej najlepszem wydaniu, mianowicie w młodzieńczości, która przelewa się, wrze i kipi pod pozorem, że włóczy się, bije, bieduje i nawet, jak w „Wilku morskim", filozofuje *M. R.*

KSIĄŻKI I CZASOPISMA NADESŁANE.

Włodzimierz Perzyński, *Poezje*. Warszawa 1923, Inst. Wyd. „Bibljoteka Polska".

Wacław Sieroszewski, *Pisma*, t. IV Warszawa, 1923, Inst. Wyd. „Bibljoteka Polska".

Grafika Polska, miesięcznik poświęcony sztuce graficznej.

„*Skamander*" Tom 3. Zeszyt 25 — 26. Warszawa. Październik — listopad. Zawiera poezje J. Tuwima, Słonimskiego, Wierzyńskiego, Sterna, Z. z Kossaków — Gawlikowskiej, Podhorskiej — Okołów, Karskiego; d. c. powieści Rytarda „Wniebowstąpienie", nowelę Balińskiego „Potrójna noc". W dziale krytyki: artykuł Irzykowskiego „Lizanie szabli ułańskiej"; Iwaszkiewicza — La poésie d'aujourd'hui; Wittlina — Z teatru; Sterna - Kino: Muzyka — Stromengera; Plastyka — Tretera.

L'Est Européen przegląd ilustrowany poświęcony sprawom politycznym, ekonomicznym, historycznym i intelektualnym. Warszawa.

„*Pani*" grudzień № 12 pismo, poświęcone kobiecie wytwornej na tle mody, teatru i sztuk pięknych Zeszyt zawiera wiersze Makuszyńskiego, felietony Winawera, Jellenty i innych. Przegląd toalet H. Zmigryder bogato ilustrowany.

„Pani" snadź zamierza iść śladem „Femina", „Vogue", zamieszczając rysunki najzdolniejszych naszych młodych rysowników i grafików Grussa, Wąsowicza, Niesiołowskiego, Berezowskiej i Zaruby.

Kultura robotnicza, Przegląd Warszawski, miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce i nauce.

Radość samotna Edward Leszczyński Inst. wydawn. „Biblioteka polska".

TREŚĆ ZESZYTU PIERWSZEGO.

OD REDAKCJI. O Wileńskiej Szkole Malarstwa. *prof. Władysław Tatarkiewicz.* *** *Halina Odyńcowa.* Żywotność inwencji w architekturze Wilna, *prof. Juljusz Kłos.* Myśli o teatrze, *Henryk Cepnik.* Harmonja ciszy, *Bolesław Eustachiewicz.* Pogrzeb lotnika, *Michał Kryspin Pawlikowski.* Na marginesie „Złotej Legendy", *Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska.* Lokomotywa z Rimini, *Seweryn Odyniec.* Barbarzyństwa artystyczne, *J. Kłos i S. C. N.* KRONIKA: Wilno: Referat kultury i sztuki, *S. S.*; T-wo miłośników Wilna, *J. K.*; K. M. K. A.; Wystawa Szkoły Rysunkowej W. T. A. P.; Muzyka; Poezja, *sn.*; Warszawa: Budownictwo warszawskie, *J. Dąbrowski*; Wystawa „Sztych Angielski", *J. Orynżyna*; Nowe teatry, *Benedykt Hertz* i *J. Orynżyna*; Częstochowa: Wystawa przemysłu ludowego, *J. O.*

ILUSTRACJE: *F. Smuglewicz,* Chrystus przed Piłatem (obr. ol.); *J. Rustem, Autoportret* (obr. ol.); Portret zbiorowy (obr. ol.); Portret p. Szumskiej (obr. ol.); *L. Sleńdziński,* szkic do portretu prof. Tatarkiewicza (rys. sangw.); Szkic do portretu (rys. sangw.); Studjum portretowe (rys. sangw.); *W. Czechowicz,* Portret p. *P.* (tempera i węgiel). Ilustracje w tekście: *F. Smuglewicz,* Portret p. Granowskiej (obr. ol.); Kompozycja (rys. tuszem); *Szemesz,* Portret Syrokomli (obr. ol.); *P. Wędziagolski,* 2 Projekty architektoniczne.

TREŚĆ ZESZYTU DRUGIEGO.

U progu syntezy, *Stanisław Woźnicki.* Pawia krasa, *Janina Jankowska.* Żywotność inwencji w architekturze Wilna — *prof. Juljusz Kłos. Wacław Studnicki,* Wysłanie Smokowskiego... *Henryk Cepnik,* Z dziejów kultury teatralnej na Litwie. *Jordan,* O wychowaniu muzycznem w Polsce. Rocznice Moniuszkowskie a Wilno. KRONIKA: Warszawa: *J. Orynżyna,* Jarmark gwiazdkowy, Salon Doroczny, Wystawa „Rytm"; *A. Lauterbach,* Wystawa drzeworytów ludowych; *T. B.,* Działalność Urzędu Konserwatorskiego; *J. D.,* Architektura małych teatrzyków; Wilno: *s.,* Wystawa

artystów polskich; *s.*, Szkolnictwo zawodowe; *m.*, Szkoła Dramatyczna; *K. Ranuszewicz*, Muzyka; *s. b.*, Balet; *k.*, Szopka; Kraków: *J. S.* Teatr, Muzyka; Lipsk: *Z. K. Dymmek*, Audycje kościelne. Książki i czasopisma: *w.*, Monografja Wilna; *J. Orynżyna*, „Przemysł i rzemiosło"; *M. R.*, Przegląd piśmiennictwa. ILUSTRACJE: *L. Sleńdziński*, Portret p. K. (obr. ol.), Portret p. K. (obr. ol.), Szkic do kompozycji (rys. sangw.), Studjum portretowe (rys. sangw.); *B. Jamontt*, Zaułek w Wilnie (temp.). Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (temp.). *Worobjew*, W. Kwiatkowska (fot.), Ilustracje w tekście: *B. Jamont*, fragment kościoła św. Stefana (temp.), Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (temp.); *L. Sleńdziński*, szkic z natury (rys. ołówk.).

TREŚĆ ZESZYTU TRZECIEGO.

Nowy wiadukt kolejowy w Warszawie, *J. D.* O technice malarstwa, *B. Anrep* (*tł. Marja Borzobohata*). Nowa teorja barw, *Tadeusz Oryng.* O fabryce kryształów w Urzeczu Radziwiłłowskim, *Antoni Urbański.* Kilka uwag o kilimach, *Jadwiga Handelsmanowa.* Zabawka, *Janina Jankowska.* Wystawa polskiej sztuki drukarskiej w Warszawie, *Zygmunt Mocarski.* Dyktatura i anarchja, *Emil Brejter.* Żeromskiego „Wiatr od morza", *Mieczysław Rettinger.* KRONIKA życia artystycznego: Warszawy, Wilna, Krakowa, Lwowa i t. d. Varia z całej Polski. Varia zagranica. Przegląd literacki. Czasopisma nadesłane. ILUSTRACJE: Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie (fragment), *P. Wędziagolski.* Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie (fragment), *P. Wędziagolski.* Panneau dekoracyjne (obr. olejny), *L. Śleńdziński.* Studjum (rys. sangwiną), *J. Hoppen.* Perspektywa wnętrza kościoła (projekt), *T. Bursze.* Projekt kolumnady (szkic), *J. Dąbrowski.* Drzewa cytrynowe (tempera), *B. Jamont.* Powrót (obr. olejny), *W. Czechowicz.* 12 ilustracji w tekście.

TREŚĆ ZESZYTU CZWARTEGO.

ILUSTRACJE.

Okładka wykonana według pomysłu *S. Daukszy.*

Fotografje i rysunki wykonano światłodrukiem w tłoczni „Lux“ w Wilnie, Żeligowskiego 1, — przez *L. Rakowskiego.*

Składano pod kierownictwem technicznem *K. Kaczyńskiego.*

Odbijał tekst *W. Wołejko.*

POŁUDNIE

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI.*

PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYNŻYNA.*
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *KAZIMIERZ KWIATKOWSKI.*
ADMINISTRATOR: *WACŁAW CZECHOWICZ.*
WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. Witoldowa 13, tel. 344; Warszawa, ul. Koszykowa 51—20, tel. 7—73.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.

Cena . . 1 zł. polski.
Zeszyt I 50 gr.
„ II „ „
„ III „ „

SKŁAD GŁÓWNY — WILNO — WITOLDOWA 13 — 1.

Odbito w tłoczni „Lux“ Wilno, ul. gen. Żeligowskiego.